

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MÉDIATION CULTURELLE, ÉDUCATION RELATIVE À L'ENVIRONNEMENT ET  
ÉCOART : L'EXPÉRIENCE NAYAN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN SCIENCES DE L'ENVIRONNEMENT

PAR

NELSON BÉGUIN

NOVEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



## REMERCIEMENTS

Le processus de rédaction de ce mémoire fut particulièrement long et parsemé d'embûches. Je tiens donc à remercier toutes celles et ceux qui m'ont soutenu durant cette épreuve.

Merci à Börkur Bergmann, directeur, pour son soutien et la confiance qu'il m'a accordé.  
Merci à Jean-Marie Lafortune, co-directeur pour ses nombreux commentaires éclairants.

Merci à Annie ma douce pour ton infinie patience ainsi qu'à nos enfants Galaël et Nadji ; vous êtes mes trois plus grandes sources d'inspiration.

Merci également aux membres de ma famille et de celle d'Annie, pour leurs encouragements et leur soutien tout au long de ces études et de la réalisation des projets de Nayan.

Merci enfin à tous les amies et amis qui ont vu naître Nayan et ont tous mis leur pierre à l'édification de ses fondations.





## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	xii
LISTE DES TABLEAUX.....	xv
RÉSUMÉ .....	xvii
INTRODUCTION.....	1
Présentation de la recherche .....	1
Problématique .....	4
Revue de littérature .....	6
Questions de recherche .....	6
Aperçu méthodologique.....	8
<b>PARTIE I : CONTEXTE ET CONCEPTS</b>	
1. CULTURE ET DÉVELOPPEMENT DURABLE.....	11
1.1. La ville comme écosystème.....	11
1.1.1. La culture comme vecteur écosystémique .....	11
1.2. La ville viable et les politiques culturelles .....	12
1.2.1. La culture au sein des Objectifs du millénaire pour le développement (OMD) .....	12
1.2.2. L'Agenda 21 de la culture .....	13
1.2.3. La culture comme quatrième pilier du développement durable.....	14
1.2.4. L'A21C du Québec.....	15
1.2.5. L'A21C du Québec et l'industrie culturelle.....	18
1.2.6. S'inspirer de l'A21C pour se fixer un Agenda 21 personnalisé.....	20
2. MÉDIATION CULTURELLE.....	21
2.1. Les médiations.....	21
2.1.1. Médiation scientifique .....	22
2.1.2. Médiation socioculturelle .....	22
2.1.3. Médiation et <i>médiaction</i> .....	23
2.2. Les rôles de la médiation socioculturelle .....	24
2.2.1. La médiation instituante .....	24
2.2.2. La médiation comme activisme culturel.....	26

2.2.3.	La médiation comme pédagogie critique .....	28
2.2.4.	Médiation populaire et autonomisation .....	29
2.2.5.	La cocréation .....	30
2.3.	Les limites de la médiation .....	31
2.3.1.	La médiation dans un flou artistique .....	31
2.3.2.	Une médiation exclusivement socioculturelle ? .....	31
2.3.2.1.	Montréal — Métropole culturelle .....	31
2.3.2.2.	Répertoire raisonné des activités de médiation culturelle .....	33
2.3.3.	La médiation à l'heure de l'Agenda 21C .....	33
3.	ÉDUCATION RELATIVE À L'ENVIRONNEMENT .....	37
3.1.	Participation citoyenne et environnement .....	37
3.1.1.	Questionner son rôle d'humain sur la Terre .....	38
3.1.2.	Écart entre la conscience et l'action environnementale .....	39
3.2.	La conscience .....	40
3.2.1.	Les degrés de conscience .....	40
3.2.2.	Conscience de soi .....	41
3.2.3.	Conscience collective .....	41
3.2.4.	Conscience sociale .....	41
3.2.5.	Conscience historique .....	41
3.2.6.	Conscience environnementale .....	42
3.3.	La conscientisation .....	42
3.3.1.	Pédagogie de la conscientisation .....	43
3.3.2.	La <i>praxis</i> ou l'action réflexive .....	43
3.3.3.	La cocréation comme <i>praxis</i> artistique .....	44
4.	ÉCOART .....	47
4.1.	Historique de l'écoart .....	47
4.1.1.	L'art pour l'art .....	47
4.1.2.	L'art pour la vie .....	48
4.2.	Art et environnement .....	49
4.2.1.	1960 : les interventions & les happenings .....	49

4.2.1. 1970 : « New genre public art » et « écovention » .....	50
4.3. Art et société .....	51
4.3.1. Activisme culturel .....	52
4.3.2. Espace public .....	52
4.3.3. Art public .....	53
4.3.4. Acuponcture urbaine .....	55
4.3.5. Art mural .....	55
4.4. Art et individu .....	56
4.4.1. Art communautaire .....	56
4.4.2. Esthétique relationnelle .....	57
4.4.3. Re-liance sociale .....	58
4.5. L'écoart — à la confluence de la médiation culturelle et de l'éducation relative en environnement .....	59
4.6. Populariser les termes « écoart » et « écoartistique » .....	60
PARTIE II : ÉTUDE DE CAS	
5. MÉTHODOLOGIE .....	63
5.1. Exemple de mosaïque participative — <i>café Sain Fractal</i> .....	63
5.1.1. Prise de contact et définition du projet .....	64
5.1.2. Préparation .....	64
5.1.3. Réalisation .....	65
5.1.4. Finition .....	66
5.1.5. Communication .....	66
5.1.6. Questions sur les différentes étapes .....	67
5.2. Mosaïque méthodologique .....	68
5.3. Recherche en pratique artistique .....	69
5.3.1. Théorisation-en-action .....	70
5.3.2. Autopoïétique .....	70
5.3.3. Autobiographie .....	71
5.4. Évaluation d'un organisme culturel .....	72
5.4.1. Objectifs de l'évaluation .....	72
5.4.1.1. Comprendre et améliorer la pratique .....	72

5.4.1.2. Rendre compte .....	72
5.4.2. Indicateurs .....	73
5.4.2.1. Indicateurs qualitatifs.....	73
5.4.2.2. Quantification d'indicateurs qualitatifs .....	74
5.4.3. Efficacité de la démarche écoartistique .....	74
5.5. Collecte des données .....	75
5.5.1. Analyse documentaire .....	75
5.5.2. Observation participante .....	75
5.5.3. Questionnaire .....	77
5.5.4. Entretiens semi-directifs .....	77
5.5.5. Journal de pratique.....	78
5.5.6. Photographies .....	79
5.5.7. Films d'animation photographique .....	80
5.5.1. Statistiques — Google Analytics .....	80
5.6. Procédures d'analyse des données .....	81
5.6.1. Théorie ancrée.....	81
5.6.2. Codage .....	81
5.6.3. Systémique .....	82
5.6.4. Stratégies de validation .....	82
5.6.4.1. Triangulation .....	82
5.6.4.2. Itération.....	83
6. RÉSULTATS ET ANALYSE .....	85
6.1. Genèse et contextualisation d'une pratique écoartistique participative .....	85
6.2. Protagonistes de Nayan .....	86
6.2.1. Nelson Béguin .....	86
6.2.2. Annie Yung .....	87
6.2.3. La famille Béguin-Yung .....	88
6.2.4. Le réseau Nayan.....	88
6.2.4.1. Former la relève .....	89
6.3. Mosaïques réalisées avant la maîtrise .....	89

6.3.1.	2007-2008   Les débuts – La murale des chevreuils, la vigne, le gecko..	89
6.3.2.	2008   Expo 3R – Semaine québécoise de réduction des déchets.....	93
6.3.3.	2008   Cyclo Nord-Sud – Enseigne collective .....	94
6.4.	Mosaïques réalisées pendant la maîtrise .....	95
6.4.1.	2009   Solidarythmé – Soirée d'art interdisciplinaire .....	95
6.4.2.	2009   café Sain Fractal – Fresque pour un comptoir de café .....	96
6.4.3.	2009   5e Sommet citoyen – Atelier manuel pour intellectuels.....	97
6.4.4.	2009   CRAPAUD – Banc d'agriculture urbaine .....	98
6.4.5.	2009   MU & Patro-Le-Prévost – Bibliothèque et maison de la culture....	99
6.4.6.	2010   Compagnons de Montréal – Mosaïque collective avec des adultes vivant avec une déficience intellectuelle .....	100
6.4.7.	2010   Okhafé – Enseignes de cafés étudiants du Cégep Saint-Laurent.....	102
6.4.8.	2010   5 à 7 du Comité Cultivore.....	104
6.4.9.	2010   Ruelle verte 2/3 – Embellissement de quartier .....	105
6.4.10.	2010   UQAM – CRAPAUD – Décoration de 4 bacs à plantes .....	106
6.4.11.	2010   CCLSCA & MU – 50 mètres de frise architecturale.....	107
6.4.12.	2008-2010   Les souches – Street art .....	108
6.4.13.	2011   Projets « Culture à l'école » .....	110
6.4.13.1.	École secondaire Cavelier-de-LaSalle .....	110
6.4.13.2.	Paul VI High School (école secondaire spécialisée).....	112
6.4.13.3.	École secondaire Collège Letendre.....	113
6.4.13.4.	École primaire spécialisée Dominique Savio.....	114
6.4.13.5.	Sainte-Hyacinthe – École secondaire Casavant .....	115
6.4.13.6.	École primaire Saint-Bartélémy.....	116
6.4.13.7.	École primaire Perce-Neige.....	117
6.4.14.	2011   Genève, Suisse – La Ville est à vous – 10 mosaïques pour 10 fêtes de quartiers .....	117
6.4.14.1.	Plainpalais .....	119
6.4.14.2.	Acacias .....	120
6.4.14.3.	Geisendorf.....	121

6.4.14.4. Genêts .....	122
6.4.14.5. Eaux-Vives .....	123
6.4.14.6. Saint-Jean.....	124
6.4.14.7. Concorde .....	125
6.4.14.8. Jonction .....	126
6.4.14.9. Europe .....	127
6.4.14.10. Pâquis.....	128
6.4.15. 2011   Montréal – Journée du patient au Centre Hospitalier Universitaire de Montréal (CHUM).....	129
6.5. Récapitulation.....	130
7. MODÉLISATION D'UNE PRATIQUE ARTISTIQUE .....	133
7.1. Quelques chiffres.....	133
7.2. Objectifs généraux .....	133
7.3. Rencontre et négociation du projet.....	134
7.3.1. Premier contact .....	134
7.3.2. Budget et devis.....	136
7.3.2.1. Coût de la récupération .....	136
7.3.2.2. Intégration durable à l'architecture.....	137
7.3.2.3. Participation bénévole .....	138
7.4. Élaboration d'une esthétique participative .....	139
7.4.1. Négocier la direction artistique.....	139
7.4.1.1. Une esquisse encadrée, mais ouverte.....	140
7.5. Partenariats et réseaux créés.....	143
7.5.1. Commanditaires .....	143
7.5.2. Donateurs de matériaux .....	144
7.6. Participants.....	146
7.6.1. Participation formelle volontaire .....	146
7.6.2. Participation formelle obligatoire.....	147
7.6.3. Participation informelle .....	148
7.6.4. Participation spectatrice.....	148

7.6.5. Liberté et fierté .....	149
7.7. Les écoartistes : fonctions et responsabilités .....	149
7.7.1. Médiation.....	151
7.7.2. Coordination.....	151
7.7.3. Pédagogie .....	151
7.7.4. Sculpteurs de hasards .....	152
7.8. Dimension spatiale des activités .....	154
7.9. Dimension temporelle des activités .....	154
7.9.1. Durées .....	155
7.9.1.1. Courte : 1 ou 2 jour(s).....	155
7.9.1.2. Moyenne : 5 à 10 jours .....	156
7.9.1.3. Longue : 1 mois et plus .....	157
7.9.2. Durabilité de l'œuvre .....	157
7.9.3. La fin de l'activité .....	158
7.10. Communication – site Internet .....	159
7.10.1. Fréquentation du site Internet .....	159
CONCLUSION.....	163
Recommandations .....	166
Développer des outils personnalisés de conscientisation .....	166
Diversifier l'approvisionnement de matériaux .....	166
Autonomiser les participants.....	167
Informier et réseauter grâce à une plateforme Internet .....	167
Regrouper les écoartistes .....	168
Formations écoartistiques.....	169
Perspectives de recherches ultérieures .....	169
BIBLIOGRAPHIE .....	171





## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
5.1 Déroulement d'une activité – Exemple de la mosaïque du Sain Fractal .....	63
5.2 Journal de pratique .....	79
6.1 La murale des chevreuils .....	90
6.2 La murale des chevreuils – gros plan.....	91
6.3 Le gecko.....	92
6.4 La vigne.....	92
6.5 Semaine québécoise de réduction des déchets.....	93
6.6 Cyclo Nord-Sud .....	94
6.7 Solidarythmé .....	95
6.8 Café Fractal.....	96
6.9 5 <sup>e</sup> Sommet citoyen .....	97
6.10 CRAPAUD — Banc .....	98
6.11 MU et Patro-Le-Prevost .....	99
6.12 Compagnons de Montréal .....	100
6.13 Okhafé 1 .....	102
6.14 Okhafé 2.....	103
6.15 Cultivore .....	104
6.16 Ruelle verte .....	105
6.17 CRAPAUD – Bacs à plante .....	106
6.18 MU & CCLSCA 1 .....	107
6.19 MU & CCLSCA 2 .....	108
6.20 Souche Gilford /Des Érables.....	109
6.21 Cavelier-de-LaSalle 1 .....	111
6.22 Cavelier-de-LaSalle 2 .....	111
6.23 Paul VI High School.....	112
6.24 Collège Letendre .....	113
6.25 École Dominique Savio .....	114

6.26 École Casavant 1.....	115
6.27 École Casavant 2.....	115
6.28 Saint-Bartélémy.....	116
6.29 Perce-Neige.....	117
6.30 Plainpalais .....	119
6.31 Acacias .....	120
6.32 Geisendorf .....	121
6.33 Genêts 1 .....	122
6.34 Genêts 2 .....	122
6.35 Eaux-Vives.....	123
6.36 Saint-Jean .....	124
6.37 Concorde.....	125
6.38 Jonction 1 .....	126
6.39 Jonction 2.....	126
6.40 Jonction 3.....	126
6.41 Europe 1 .....	127
6.42 Europe 2 .....	127
6.43 Pâquis.....	128
6.44 CHUM.....	129
7.1 Milieux dans lesquelles se déroulent les ateliers écoartistiques .....	133
7.2 Vue d'ensemble de la fréquentation de nayan.ca entre 2008 et 2011 .....	160
7.3 Source du trafic 2008-2011.....	161
7.4 Comparaison 2010 /2011 – Visites, pages vues, temps passé, taux de rebond .....	161
7.5 Comparaison 2010 /2011 – Visites, pages vues .....	161
7.6 Comparaison 2010 /2011 – Provenance géographique des visiteurs.....	162

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
6.1 Récapitulatif des 36 mosaïques – Partie 1 .....	132
6.2 Récapitulatif des 36 mosaïques – Partie 2 .....	133
7.1 Si tu devais résumer l'activité en trois mots ? .....	148
7.2 Fonctions de l'écoartiste .....	151



## RÉSUMÉ

Cette recherche s'intéresse au rôle socio-environnemental de l'art dans le cadre de l'adoption de l'Agenda 21 de la culture du Québec.

La première partie consiste en une revue de la littérature sur la culture dans le développement durable, ainsi que sur l'Agenda 21 de la culture, la médiation culturelle et l'éducation relative à l'environnement afin d'introduire la notion d'art écologique. Puis, les termes « écoart » et « écoartistiques » seront définis afin de combler une lacune de vocabulaire, et afin de discuter du rôle des pratiques artistiques qui oscillent entre esthétique personnelle et démocratie culturelle, médiation et éducation, nature et culture.

Dans la seconde partie de cette recherche, je présenterai une étude de cas de la pratique de Nayan, un organisme à but non lucratif montréalais qui coordonne la réalisation participative d'œuvres écoartistiques de mosaïque dans l'espace public à partir de céramique et d'autres matériaux recyclés.

Grâce à une méthodologie comprenant l'observation participante de l'intégralité de la production artistique de Nayan entre 2008 et 2011, ainsi que des entretiens et questionnaires, j'ai tenté de modéliser cette pratique écoartistique afin d'en décrire le fonctionnement et la finalité.

Cette modélisation permet de faire ressortir les points forts, mais aussi les limites de la pratique de Nayan. Elle pose enfin un certain nombre de questions sur les relations qu'entretiennent artistes, participants et autres partenaires tout au long de projets écoartistiques participatifs réalisés dans l'espace public et suggère certaines voies d'action et de réflexion pour les chercheurs et les écoartistes.

Mots clés : art – environnement — écoart – éducation relative à l'environnement — médiation culturelle – espace public - Nayan



## INTRODUCTION

### Présentation de la recherche

Les années 1980 ont vu l'émergence du développement durable (DD) comme alternative à l'échec annoncé du développement pratiqué à cette époque.

*Le développement durable se définit comme un changement quantitatif ou qualitatif progressif qui fait en sorte de préserver l'intégrité des systèmes vitaux dans le temps ainsi que l'utilisation des ressources ; il permet aussi de promouvoir une synergie entre les systèmes sociaux, économiques et écologiques par le biais de la participation des différentes parties prenantes aux processus de planification, de prise de décision et de mise en œuvre, en portant une attention particulière à l'équité sociale et aux processus qui permettent aux individus et petits groupes de croître sur le plan qualitatif (Brown, 2006 : 103).*

Cette définition du développement durable choisie par le Centre d'écologie urbaine de Montréal met l'accent sur le qualitatif, la participation sociale, la synergie, le processus ; elle explicite l'importance des mécanismes socioculturels locaux.

Dans les années 1980, ceux qui proposaient ce nouveau type de développement étaient considérés par les gouvernements au mieux comme des idéalistes sans liens avec la dure réalité économique du développement ou comme des éléments subversifs à emprisonner.

Les partisans du développement durable, issus principalement d'organisations non-gouvernementales (ONG) humanitaires et de milieux universitaires, proposaient trois grandes réponses aux failles de ce développement économique, « top-down », conventionnel (CGLU, 2008, 2010, Dorcé et McDaniels, 2001, La Branche, 2009, Maingault, 2006, World Bank, 1997, World Bank, 2008) :

1. Le développement économique devait être conçu de façon culturellement appropriée, c'est-à-dire qu'il devait être indigène, désiré et contrôlé par la communauté, car on s'était aperçu que le développement conventionnel était destructeur des particularités culturelles ;



2. Ceci devait s'opérer grâce à la participation des citoyens par une prise de décisions participatives, décentralisées, *bottom-up* et à acteurs multiples ;
3. Enfin, le développement devait prendre le milieu naturel en compte pour les besoins des générations futures.

Le DD était né, et dans les années 1990, les organisations non gouvernementales, les organisations internationales gouvernementales et les agences étatiques de développement commencent à le pratiquer en insistant sur le fait qu'une participation accrue des citoyens est un gage de protection de l'environnement

Au Québec, la culture s'est immiscée tranquillement dans le DD, affirmant peu à peu son rôle clé lors des différentes crises économiques, sociales, esthétiques et environnementales qui ont sévi ces trente dernières années. D'abord avec la crise des finances publiques en 1982, la culture est happée par les exigences du développement économique, ce dont témoigne la politique culturelle du Québec de 1992 ayant conduit à une révision en profondeur des modes d'intervention publique en ce domaine, comme le nouveau rôle horizontal de l'action culturelle du gouvernement du Québec par l'entremise de son ministère de la Culture et des Communications. Puis avec la crise politique liée à l'exclusion sociale dans le tournant des années 1990, la culture est alors appelée à jouer un rôle de ciment social favorisant l'inclusion ou le vivre ensemble (Saint-Pierre, 2003).

Parallèlement, la crise culturelle est caractérisée par le déclin des formes contemplatives des beaux-arts. La culture est sujette à une appropriation citoyenne et entre dans une esthétique de l'action. Avec la crise environnementale, la culture est tirée vers le développement durable, comme l'illustre l'adoption de l'Agenda 21 de la culture dans les années 2000.

Au cours des dix dernières années, le débat conceptuel sur le rôle spécifique de la culture dans le DD s'est avéré à la fois intense et fructueux ; il a aussi permis de mettre en marche un cadre stratégique et empirique très important. Depuis, il existe un consensus sur l'importance de renforcer le rôle des gouvernements locaux en tant

qu'acteurs du développement en suivant l'exemple de l'Agenda 21 de la culture (abrégé A21C) qui invite à considérer la culture comme le « quatrième pilier » du développement durable.

En 2006, le gouvernement du Québec a adopté la Loi sur le développement durable qui consacre un véritable choix de société en faveur de cette forme de développement. Conformément à cette loi, le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine (MCCCF) a rendu public, en avril 2009, son plan d'action en matière de développement durable. L'élaboration d'un Agenda 21 de la culture<sup>1</sup> du Québec constitue l'action phare de ce plan d'action et s'est amorcée le 20 septembre 2010.

L'année suivante, en décembre 2011, le MCCCF a officiellement publié l'Agenda 21 de la culture du Québec (MCCCF, 2011 : [www.agenda21c.gouv.qc.ca](http://www.agenda21c.gouv.qc.ca)), un cadre de référence qui vient préciser les principes à respecter et les objectifs à viser pour faire de la culture une composante majeure et essentielle de la société, intégrée aux dimensions sociales, économiques et environnementales du développement durable. Ce document est accompagné d'une charte d'engagement qui cherche à rallier tous les secteurs de la société au secteur culturel afin d'élaborer conjointement des solutions permettant d'atteindre les objectifs fixés par l'A21C.

Concrètement, ces collaborations nécessitent l'élaboration d'un vocabulaire et d'une vision commune, ainsi qu'une méthodologie et une compréhension du processus de conscientisation environnementale des individus et leur propension à transformer des valeurs en comportements.

---

1 En 1992, l'idée d'Agenda 21 émerge lors du Sommet de la Terre de Rio. L'Agenda 21 peut être défini comme un plan d'action pour le 21<sup>e</sup> siècle visant la mise en œuvre du développement durable. Mettant l'accent sur les enjeux culturels, l'Agenda 21 de la culture est adopté le 8 mai 2004 à Barcelone par les collectivités réunies au IV<sup>e</sup> Forum des autorités locales pour l'inclusion sociale de Porto Alegre.

2 Dans la suite, pour des raisons de lisibilité, nous utiliserons simplement « participants » pour parler des « participantes et participants ».

3 La littérature anglosaxonne utilise le terme 'cultural mediation' pour parler de médiation interculturelle,

C'est dans ce contexte rapidement esquissé que s'inscrit cette recherche participative intégrant ensemble les champs théoriques de la médiation culturelle et de l'éducation relative à l'environnement pour s'intéresser à l'art écologique, ou « écoart », grâce à une étude de cas sur Nayan, un organisme à but non lucratif montréalais qui coordonne des ateliers d'art participatif dans l'espace public, sous forme de murales de mosaïques réalisées à partir de la céramique recyclée.

### Problématique

Comme on pourra le voir plus loin dans une revue de littérature sur la médiation culturelle (Caune 1999, 2006, Lafortune 2007, Fontan 2007) celle-ci peut être définie comme une condition primordiale et nécessaire à l'organisation d'une rencontre entre l'art, les populations et les institutions. Les pratiques en médiation culturelle accordent généralement beaucoup d'importance à :

- la cohésion sociale
- l'autonomisation citoyenne,
- la prépondérance du processus de création sur le produit esthétique fini.

Mais qu'en est-il en pratique ? Quel genre d'ouverture y a-t-il de la part des artistes, des participants et des partenaires ? À quelles notions pédagogiques se référer ? À quel type de langage, de vocabulaire ? Et pour quel type de conscientisation ?

Enfin, la dimension environnementale brille par son absence dans le champ théorique de la médiation. N'est-il pas également important d'encourager et promouvoir les processus de création qui réduisent au maximum l'empreinte écologique de l'activité et conscientisent les participantes et participants<sup>2</sup> ?

L'éducation relative à l'environnement (abrégée ERE) se définit comme un engagement à l'action collective et à la participation citoyenne en vue de se transformer soi-même,

---

<sup>2</sup> Dans la suite, pour des raisons de lisibilité, nous utiliserons simplement « participants » pour parler des « participantes et participants ».

de contribuer à transformer nos sociétés et l'environnement (Sauvé, 2008), peut-elle enrichir la discussion actuelle en médiation culturelle, particulièrement dans le cas d'un engagement à la charte de l'Agenda 21 de la culture du Québec ? Peut-on qualifier d'« écoartistes » les artistes intégrant l'écologie à leur démarche, et d'« écoparticipatifs » les ateliers d'art écologiques et participatifs ? En quoi ces termes peuvent-ils favoriser l'engagement social et environnemental des artistes ?

Les organismes artistiques comme Nayan doivent financer leurs projets en collaboration avec divers partenaires des secteurs publics et privés ; quelle liberté est accordée aux artistes et aux participants tout au long du processus de création ? Cette question devient plus complexe lorsque l'intervention artistique est :

- participative, en ce sens qu'elle favorise « la rencontre entre des artistes et des non-artistes engagés dans un projet commun » (Jacob, 2007 : 29-30) ;
- permanente (intégrée à l'architecture, par exemple) ;
- réalisée dans l'espace public, que je définirai pour l'instant simplement comme des lieux accessibles au public ;
- réalisée avec des matériaux recyclés, c'est-à-dire des matériaux détournés de l'enfouissement et valorisés.

Par exemple, lorsque Nayan coordonne la réalisation d'une murale de mosaïque publique et permanente, les partenaires financiers sont étroitement impliqués dans l'élaboration du projet, mais doivent accepter une part d'incertitude esthétique liée à :

- des contraintes écologiques, comme la sélection restreinte des couleurs qui dépend directement de la céramique qui aura pu être récupérée avant le début du projet ;
- des contraintes sociales, comme la nécessité de laisser les participants poser des choix esthétiques sur l'œuvre pour garantir ainsi la qualité démocratique du processus de cocréation et maximiser l'impact de conscientisation.

Lorsqu'on coordonne une activité avec autant de facteurs hasardeux, quelle part d'incertitude esthétique (en regard des critères esthétiques dominants) les partenaires financiers et institutionnels sont-ils prêts à cautionner ?

Et puisque des élèves au primaire ne font pas les mêmes choix esthétiques que des employés d'une entreprise, le cadre de l'activité fixé par le médiateur doit constamment s'adapter aux participants.

Quel intérêt les artistes peuvent-ils avoir à intégrer dans leur démarche une série de contraintes socioécologiques qui mettent en péril la qualité esthétique d'un projet auquel ils associent leur réputation ? Mais surtout, comment peut-on coordonner un cadre de création souple qui offre suffisamment de liberté aux participants afin qu'ils se sentent libres, s'approprient l'activité et bénéficient ainsi de toutes les vertus transformatrices potentielles d'un atelier d'art écoparticipatif, tout en garantissant un produit fini esthétique et durable correspondant aux attentes des partenaires sociaux et financiers ?

---

### Revue de littérature

Le mémoire sera divisé en deux grandes parties complémentaires :

Dans la première partie, en faisant référence à la littérature existante sur l'Agenda 21 de la culture du Québec, la médiation culturelle, l'éducation relative à l'environnement et l'art écologique, **je proposerai l'usage du terme « écoart » et son dérivé « écoartistique » pour parler des pratiques artistiques qui se fixent un Agenda 21 et intègrent dans leur démarche les notions de médiation culturelle et d'éducation environnementale.**

### Questions de recherche

Dans la deuxième partie, en me référant à l'observation participante de l'intégralité de la production artistique participative de Nayan, j'explorerai une série de questions au cœur de cette recherche :

**Comment coordonner des ateliers écoartistiques et participatifs dans l'espace public et comment les adapter à des contextes spécifiques ?**

**Comment se négocient les aspects esthétiques, sociaux, environnementaux et financiers des projets entre les participants, les partenaires financiers et les artistes-médiateurs ?**

Ces questions nous amèneront à observer le **rôle des participants**, et à évaluer leur appréciation de l'activité :

- À quel type de publics s'adressent ces ateliers ?
- Comment participants et spectateurs apprécient-ils l'activité ? comment la décrivent-ils ? Se sentent-ils libres, que pensent-ils de la démarche participative ? Souhaitent-ils renouveler l'expérience ?
- Quelle importance accordent-ils à l'utilisation de matériaux récupérés ? Ou à l'installation publique de l'œuvre (à l'intérieur ou à l'extérieur) ?

Il convient également d'observer le **rôle des partenaires financiers** :

- De quels milieux sont issus les partenaires intéressés à financer ces projets ? Qu'est-ce qui les incite à choisir une démarche écoartistique ?
- Comment se négocie la direction artistique des projets ?
- Les œuvres commandées sont-elles intégrées à l'architecture de façon permanente ou installées temporairement ? Quels sont les obstacles à une installation permanente ?

Ou encore, si l'on s'intéresse au **rôle des écoartistes** :

- Quelles sont leurs responsabilités et quel genre d'accompagnement peuvent-ils offrir au groupe avant, pendant et après le processus de création ? Quelles sont les contraintes avec lesquelles ils doivent travailler.
- Jusqu'où teintent-ils l'œuvre de leur esthétique personnelle ?



- Quels outils de communication et d'éducation ont-ils à leur disposition ? Sont-ils suffisants ?

### Aperçu méthodologique

La méthodologie sera présentée plus loin (voir p. 59) au moment de présenter l'étude de cas, mais en voici les grandes lignes.

Afin d'illustrer les différents types de lieux, de durées, de participations, de médiums et répondre aux questions soulevées par la pratique d'un organisme comme Nayan et en exposer ses limites, j'analyserai les données de terrain portant sur des observations ethnographiques et participantes qui englobent l'intégralité de la production artistique de Nayan entre 2005 et 2011, comportant 36 mosaïques participatives (dont 18 en 2011) et représentant plus de 300 jours de travail sur le terrain.

J'intégrerai à l'analyse le point de vue des participants grâce aux données d'un questionnaire rempli par 90 élèves d'une école secondaire, des entretiens semi-directifs effectués auprès de 12 étudiants et étudiantes universitaires, et 4 entretiens téléphoniques effectués auprès de participants du 5<sup>e</sup> Sommet citoyen de Montréal.

Je présenterai les 36 mosaïques observées dans un tableau afin de quantifier certaines informations comme les types de public et d'œuvres, les lieux, les secteurs d'activité des groupes finançant les projets, le nombre de participants.

La modélisation des données récoltées tentera de faire émerger les grands axes de la pratique de Nayan et mettra en évidence les critères importants à prendre en considération lors de l'élaboration de projets écoartistiques et participatifs dans l'espace public. Ces recommandations pourront servir à Nayan et à d'autres organismes œuvrant dans le cadre de l'Agenda 21 de la culture du Québec.

Le modèle créé devra être capable de produire une structure cohérente même avec un système complexe, car il intégrera les dimensions stratégiques (les objectifs et les moyens), normatives (par exemple les partenaires financiers), et téléologiques (les fins visées) de la pratique. Il sera ainsi possible de boucler la boucle, et, dans une visée

interactive cohérente avec une philosophie de pratique réflexive, réécrire la nature du lien entre le *fait* et le *se faisant*, dans une démarche itérative.





## **PARTIE I : CONTEXTE ET CONCEPTS**

### **1. CULTURE ET DÉVELOPPEMENT DURABLE**

#### **1.1. La ville comme écosystème**

Certaines disciplines comme l'écologie, et plus largement les sciences de l'environnement, tentent de comprendre et d'expliquer la résilience et les limites de notre relation avec l'environnement : limites de la vie, de la croissance, limites économiques touchant les ressources, limites critiques portées sur les développements humains et limites éthico-religieuses qui balisent les interventions possibles.

La perception de la ville comme un écosystème dans lequel l'humain est l'une des espèces interagissant avec les autres espèces et l'environnement permet l'émergence du concept de ville viable.

La définition de Girardet est la suivante :

*A sustainable city enables all its citizens to meet their own needs and to enhance their well-being, without degrading the natural world or the lives of other people, now or in the future (Girardet, 2004 : 6).*

« Sustainable » peut être traduit par « viable » qui rappelle évidemment le terme « soutenable » ou « durable » et cette définition de la ville viable reprend effectivement certains termes de celle du développement durable. Mais la viabilité est un terme qui insiste peut-être plus sur les cycles de la vie, le processus constant et évolutif que représente cette recherche, cette réflexion sur notre présent et notre futur.

##### **1.1.1. La culture comme vecteur écosystémique**

La culture peut être définie comme « l'ensemble des systèmes symboliques transmis à travers l'histoire et par l'entremise desquels les humains communiquent, perpétuent et développent leur compréhension du monde et leur attitude à son égard. » (Geertz, 1973, p. 89)

On comprend alors que la ville viable n'est pas envisageable sans d'importants changements culturels. Et la compréhension culturelle apparaît alors comme un outil indispensable à l'observation de l'incarnation humaine du développement durable (Chiotinis, 2006 ; Miles, 2005 ; Vale et Vale, 2008). Pourtant, la plupart des efforts de développement durable négligent systématiquement les aspects culturels, malgré le fait qu'on souligne constamment leur importance (Chifos, 2006).

### 1.2. La ville viable et les politiques culturelles

Une ville viable présuppose un changement dans l'attitude des sociétés humaines afin de prendre des mesures pour les sociétés futures. Cela requiert que chaque individu développe une conscience historique et qu'il se considère comme participant à l'histoire du monde, puis qu'il détermine et éventuellement change ses propres priorités de vie. Les sociétés pourront alors revoir leurs objectifs collectifs (Wood et Landry, 2008).

La viabilité ne peut donc être atteinte que si on la considère comme un projet culturel transformateur et créatif pour toute la société. Il faut donc considérer avec attention le potentiel de la culture dans l'élaboration de politiques culturelles.

#### 1.2.1. La culture au sein des Objectifs du millénaire pour le développement (OMD)

Une vision du développement durable s'est établie dans la seconde moitié des années 1980, comprenant trois dimensions. Le rapport de la Commission mondiale sur l'environnement et le développement intitulé *Notre avenir à tous*, également connu comme *Rapport Brundtland* (Commission mondiale sur l'environnement et le développement, 1988), a accordé à la croissance économique, l'inclusion sociale et l'équilibre environnemental une place de modèle à utiliser dans les stratégies locales, nationales et mondiales de développement. Le Sommet de la Terre qui s'est tenu en 1992 à Rio de Janeiro a consolidé ces trois piliers comme le paradigme du développement durable.

*Toutefois, il est généralement considéré que ces dimensions ne peuvent à elles seules refléter toute la complexité de nos sociétés actuelles. De nombreuses voix, dont celle de l'UNESCO, du Sommet mondial sur le développement durable et de chercheurs, se font entendre pour inclure la culture dans ce modèle, argumentant qu'elle façonne ce que nous entendons par « développement » et détermine les actions des peuples dans le monde (Cités et Gouvernements Locaux Unis (CGLU - Commission de culture), 2010).*

En 2000, lorsque l'Assemblée générale des Nations Unies a défini les *Objectifs du millénaire pour le développement* (OMD) dans le cadre de la Déclaration du Millénaire, on tenait à peine compte de la culture. Elle n'apparaissait ni comme but ni comme facteur pour atteindre ces objectifs.

Puis, au cours des dix dernières années, le débat conceptuel sur la culture et le développement, sous ses différents aspects s'est avéré à la fois intense et fructueux, et il a aussi permis de mettre en marche un cadre stratégique et empirique très important.

Le rapport *Culture, gouvernements locaux et objectifs du millénaire pour le développement* élaboré par la *Commission de culture de Cités et Gouvernements Locaux Unis* disponible en ligne sur [www.agenda21culture.net](http://www.agenda21culture.net), fournit des exemples de politiques et programmes qui considèrent la culture comme une ressource dans l'application des OMD.

*Dans le contexte actuel de crise économique et financière, la culture se réaffirme comme un élément essentiel pour le développement durable. La culture joue un rôle fondamental dans la consécution générale des OMD. On met l'accent sur ses effets positifs pour favoriser l'estime de soi, l'innovation, l'apprentissage, l'adaptation au changement, la cohésion sociale et la compréhension de l'autre. On identifie la créativité comme une matière première inépuisable qui se trouve à la base d'une nouvelle vision holistique du développement (CGLU, 2010).*

Un élément important a pu être démontré : « Il existe une corrélation entre les stratégies nationales et locales réussies pour parvenir aux OMD et le fait de considérer explicitement la culture comme une dimension dans ce genre de stratégies ».

### 1.2.2. L'Agenda 21 de la culture

Il s'agit du premier document mondial qui établit une action menée par des villes et des gouvernements locaux en faveur du développement culturel. En 2004, le groupe Cités

et Gouvernements Locaux Unis – Commission de culture (CGLU) a adopté l'Agenda 21 de la culture comme document de référence de ses programmes en culture et joue le rôle de coordinateur du processus postérieur à son approbation.

Ce texte fondateur met l'emphasis sur le rôle fondamental de la Culture à travers 16 principes, dont je ne retiendrai ici que le 1er et le 12e :

1. *La diversité culturelle est le principal patrimoine de l'Humanité. Elle est le produit de milliers d'années d'histoire, le fruit de la contribution collective de tous les peuples, à travers leurs langues, leurs idées, leurs techniques, leurs pratiques et leurs créations. La culture revêt différentes formes, qui se sont toujours construites dans une relation dynamique entre sociétés et territoires. La diversité culturelle contribue à une « existence intellectuelle, affective, morale et spirituelle plus satisfaisante pour tous » (Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle, article 3) et constitue l'un des éléments essentiels de transformation de la réalité urbaine et sociale (CGLU, 2008 : 7).*
12. *Évaluer correctement l'ensemble des apports de la création et de la diffusion des biens culturels – amateurs ou professionnels, de nature artisanale ou industrielle, individuelle ou collective – devient, dans le monde contemporain, un facteur décisif d'émancipation, de garantie de la diversité et, par conséquent, une conquête du droit démocratique des peuples à affirmer leur identité dans les relations entre les cultures (CGLU, 2008 : 8).*

Il existe un consensus sur l'importance de renforcer le rôle des gouvernements locaux en tant qu'acteurs du développement en suivant l'exemple de l'Agenda 21 de la culture qui invite à considérer la culture comme quatrième pilier du développement durable.

### 1.2.3. La culture comme quatrième pilier du développement durable

En avril 2010, le Bureau exécutif de Cités et Gouvernements Locaux Unis (CGLU) a décidé, lors d'une réunion à Chicago, de donner le mandat à la Commission Culture d'établir une Position politique sur la culture en tant que quatrième pilier du développement durable.

*Les défis culturels de notre monde sont bien trop importants pour justifier qu'ils ne reçoivent pas une attention égale aux trois autres dimensions originales du développement (l'économie, l'inclusion sociale et l'équilibre environnemental). Ce quatrième pilier crée de solides passerelles avec les trois autres dimensions du développement, et il est complémentaire avec chacune d'entre elles (CGLU, 2010).*

L'objectif de la Commission Culture pour 2011-2013 est de « promouvoir la culture comme quatrième pilier du développement durable, à travers la diffusion internationale et l'implantation locale de l'Agenda 21 de la culture ».

Au 1er septembre 2010, 409 villes (dont Montréal), gouvernements locaux et organisations du monde entier s'étaient déjà liées à l'Agenda 21 de la culture.

#### 1.2.4. L'A21C du Québec

Le projet québécois d'Agenda 21 de la culture s'inscrit dans une mouvance internationale. À ce jour, seuls deux Agendas 21 de la culture ont été adoptés à l'échelle mondiale. Le premier a été adopté en 2004 par l'association CGLU à l'occasion du Forum universel des cultures de Barcelone. Le second a été ratifié en 2007 par les 27 États membres de l'Union européenne.

L'Agenda 21 de la culture du Québec, publié en décembre 2011 par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, constitue le premier Agenda 21 culturel national. Le document intitulé *Agenda 21C : Culture aujourd'hui demain* (MCCCF, 2011) et abrégé se veut un cadre de référence qui vient préciser les principes à respecter et les objectifs à viser pour faire de la culture une composante majeure et essentielle de la société québécoise, intégrée aux dimensions sociale, économique et environnementale du développement durable. C'est donc une vaste perception et un large rayon d'action qui sont couverts par ce document fondateur.

Son contenu est constitué d'une mise en contexte, d'une introduction, de trois principes, de 21 objectifs et d'une charte d'engagement qui vise à stimuler l'adhésion de tous les secteurs de la société.

Les 21 objectifs sont regroupés dans 4 parties présentant la culture comme :

1. *porteuse de sens, d'identité, de valeurs et d'enracinement ;*
2. *un vecteur de démocratie, de dialogue interculturel et de cohésion sociale ;*
3. *un catalyseur de créativité, de développement économique et de création de richesse ;*

#### *4. un élément structurant de l'aménagement et du développement des territoires*

Il est intéressant de constater quel niveau de difficulté présente l'atteinte des 21 objectifs de cet Agenda 21. Par exemple, dans le cas d'un organisme comme Nayan dont l'action culturelle comprend :

- La coordination d'ateliers d'art participatif dans l'espace public avec la population locale dans une variété de milieux incluant les milieux scolaires et hospitaliers ;
- La récupération, la valorisation, et le recyclage de matériaux, et donc la réduction à la source ;
- La mise à jour régulière du site Internet (en français), incluant la promotion des projets d'art participatif et de la démarche écoartistique de récupération de matériaux.

On constate que ces actions permettent d'atteindre directement 17 des 21 objectifs de l'A21C du Québec :

*1. Reconnaître et promouvoir l'identité culturelle québécoise à travers la protection et la mise en valeur de son patrimoine matériel et immatériel, dans toute sa diversité et sur l'ensemble du territoire.*

*2. Valoriser le rôle des artistes, des créateurs de toutes disciplines et des professionnels de la culture en tant que porteurs du renouvellement de l'identité culturelle québécoise et vecteurs de la diversité de ses expressions culturelles. Soutenir la création, la production et la diffusion sur tout le territoire, en protégeant la liberté d'expression et en responsabilisant l'ensemble des acteurs de la société envers l'importance d'assurer le développement viable du secteur culturel québécois.*

*3. Veiller à ce que le français, en tant que langue officielle du Québec, demeure la langue commune de la vie publique de toutes les Québécoises et de tous les Québécois, quelle que soit leur origine, dans le respect de la communauté de langue anglaise et des communautés culturelles ainsi que des nations amérindiennes et de la nation inuite.*

*5. Favoriser l'épanouissement culturel des citoyennes et des citoyens ainsi que l'accès et leur participation à la vie culturelle. Valoriser la pratique amateur et la médiation culturelle. Inclure les citoyennes et citoyens dans les processus*



*d'élaboration des politiques culturelles, à tous les niveaux. Miser sur le loisir culturel comme lieu d'apprentissage et d'appropriation citoyenne.*

*6. Valoriser la place des arts et de la culture au sein de l'ensemble des établissements d'enseignement, tant au cœur des programmes de formation que lors des activités parascolaires.*

*7. Reconnaître le rôle de la culture comme vecteur de cohésion sociale. Valoriser l'engagement des artistes et des citoyennes et citoyens dont l'action culturelle contribue au développement social et économique de leur milieu de vie.*

*8. Favoriser, grâce aux arts et à la culture, le dialogue interculturel entre les Québécoises et Québécois. Multiplier les occasions d'interactions entre les artistes de toutes origines et la société québécoise afin de favoriser l'intégration et l'inclusion. Combattre l'intolérance, la discrimination et le racisme.*

*10. Promouvoir le rôle de la culture comme déterminant de la santé. Valoriser la place de l'art au sein des établissements de la santé et des services sociaux. Multiplier les partenariats entre les artistes, les organismes culturels et ce milieu.*

*11. Reconnaître et promouvoir la culture comme levier d'un développement économique durable, à l'échelle locale, régionale et nationale. Mettre en valeur les retombées économiques de la culture québécoise. Élaborer de nouveaux modèles de soutien économique de la culture et de valorisation du mécénat. Valoriser l'entrepreneuriat culturel sous toutes ses formes. Soutenir la présence culturelle québécoise sur la scène internationale et l'inclure dans les planifications économiques locales et régionales.*

*12. Miser sur le pouvoir des arts et de la culture pour accroître l'excellence d'autres secteurs de l'activité économique tels que l'aménagement du territoire, le tourisme, la publicité et l'utilisation des technologies de l'information.*

*13. Favoriser l'adhésion des gens d'affaires au rôle de la culture dans le développement en favorisant la collaboration entre milieux culturels et milieux d'affaires, la mise en commun de leurs ressources respectives, les uns pour enrichir les projets d'affaires, les autres pour appuyer le développement de l'économie culturelle.*

*14. Développer et promouvoir la créativité en intégrant la culture dans les politiques d'innovation et en facilitant l'adaptation du secteur des arts et des lettres et des industries culturelles à Internet et à la nouvelle réalité numérique.*

*15. Valoriser la culture en tant que réservoir de pratiques, de savoir-faire et de traditions qui contribuent à protéger et à stimuler la diversité biologique et culturelle. Intégrer la réflexion sur le territoire et l'environnement à toute démarche culturelle.*



16. *Reconnaître et valoriser l'expression artistique et les spécificités culturelles régionales de manière à lutter contre l'uniformisation et la standardisation de la culture par une production diversifiée ancrée dans le territoire.*

18. *Prendre en considération le fait que le patrimoine naturel doit être protégé pour sa valeur culturelle autant que pour sa valeur écologique et économique.*

20. *Intégrer la dimension culturelle dans les processus d'aménagement et de développement du territoire de manière à améliorer la qualité de vie des populations, renforcer le sentiment d'appartenance et favoriser l'attractivité des milieux.*

21. *Améliorer la qualité culturelle des cadres de vie par une mise en valeur judicieuse du patrimoine, une présence significative de l'art public, une architecture, un design et des paysages distinctifs. Intégrer la notion de cycle de vie à la conception des aménagements et des équipements.*

Ensuite, on peut raisonnablement penser que l'action culturelle de Nayan permet d'atteindre indirectement les 2 objectifs suivants :

*9. Intégrer la culture dans les politiques familiales municipales et favoriser l'accès des familles aux lieux culturels. Favoriser de même l'intégration de la culture dans les politiques sociales et améliorer l'accès des groupes défavorisés aux lieux culturels.*

*19. Prendre en compte la culture dans l'élaboration et la mise en œuvre des politiques de protection de l'environnement, notamment dans les études d'impact des grands projets.*

Enfin, concernant les deux derniers objectifs portant sur la reconnaissance et la valorisation des cultures amérindienne et inuite, il suffirait que Nayan organise un projet dans une de ces communautés pour se targuer de rejoindre plus ou moins directement la totalité des objectifs de l'A21C du Québec. La pratique est-elle exemplaire pour autant ? Ces objectifs suffisent-ils à baliser la pratique et garantir ainsi sa « durabilité » ? Peut-on se doter d'autres objectifs garants d'une plus grande viabilité de la pratique ?

#### 1.2.5. L'A21C du Québec et l'industrie culturelle

L'Agenda 21C du Québec est un document incontournable, porteur d'espoir et d'ambitions renouvelées. Il fournit une preuve que certains changements sociopolitiques stratégiques sont en train de se produire ; les artistes, en tant que

citoyens et citoyennes à part entière, sont devenus — consciemment ou non — les composants d'un plus large réseau socioéconomique. L'Agenda 21C s'affiche comme un manifeste culturel institutionnalisé, porté par un mouvement grandissant de travailleurs culturels et d'artistes qui s'impliquent à proposer différentes manières de résoudre collectivement et avec créativité les problèmes socioécologiques de notre époque.

Pourtant, ce document, par l'usage de mots souvent approximatifs, pourrait aisément être récupéré par l'industrie culturelle afin de redorer son blason pas toujours très vert.

L'économie de la ville profite des multiples activités créatives qui s'y déploient, d'où l'importance du rôle économique des entreprises artistiques et des industries culturelles et créatives qui est largement documentée aujourd'hui dans la littérature (Hartley, 2005 ; Brewka, 2008).

À Montréal par exemple, les retombées économiques annuelles totales (directes et indirectes) du secteur culturel sont évaluées à 12 milliards \$ et la contribution directe à l'économie est de 7,8 milliards \$, soit environ 6 % du PIB de la grande région de Montréal (CCMM, 2009). Comment s'assurer que les artistes et travailleurs culturels ne deviennent pas des « épiciers culturels » soumis aux lois du marché ?

L'Agenda 21C du Québec, en proposant une liste d'objectifs suffisamment vastes et flous, permet à n'importe quelle industrie culturelle de signer la charte d'engagement, puis d'atteindre facilement un grand nombre d'objectifs énoncés et ainsi écoblanchir publiquement son image en affichant son engagement culturel et environnemental en tant que signataire de la charte.

Jean-Michel Lucas (2012), universitaire engagé de longue date dans l'action culturelle, s'oppose à une instrumentalisation économique de l'Agenda 21 de la culture (européen) et souhaiterait qu'il soit réécrit en mettant de l'avant une éthique et un humanisme indépendant du secteur économique. Selon lui, ceci permettrait d'assumer des dispositifs de débats « libres, ouverts et documentés ». Un Agenda 21C plus radical, incitant explicitement à la récupération de rebuts pour la création, à la réduction

à la source et à l'autonomisation des individus, suggérerait des voies d'action qui, en proposant d'autres modes de production et d'échange, nuiraient à un modèle économique reposant sur la croissance de capitaux et du PIB.

La culture se vend et fait vendre ; pour des villes internationales comme Montréal, la culture permet d'attirer une large clientèle touristique, d'où l'engouement de Montréal pour des programmes comme *Montréal — Métropole culturelle 2007-2017* (MCCCF, 2007), que je décrirai plus tard en lien avec la médiation culturelle, ou l'Agenda 21C du Québec.

#### 1.2.6. S'inspirer de l'A21C pour se fixer un Agenda 21 personnalisé

Dans cette recherche, je ne rejeterai pas l'Agenda 21C pour en proposer une mouture plus radicale. J'insisterai plutôt sur la nécessité pour les artistes qui souhaitent réduire leur empreinte écologique de s'inspirer de l'A21C du Québec pour se fixer un Agenda 21C personnel et évolutif qui transcende leur vie personnelle et professionnelle.

Il existe autant de pratiques artistiques que d'artistes, et les défis ne seront pas les mêmes pour un peintre, une musicienne ou des mosaïstes, d'où la nécessité de se fixer un Agenda 21 personnalisé, respectant le cheminement de chacun et les spécificités de leur pratique.

Afin de nourrir une réflexion à ce sujet, je présenterai dans le chapitre suivant une première voie d'action, largement théorisée, mais aussi ancrée dans les pratiques, la médiation culturelle.

La médiation culturelle, dans une certaine mesure, fournit des éléments théoriques et pratiques permettant de s'inscrire dans une démarche esthétique-sociale de participation citoyenne.

## 2. MÉDIATION CULTURELLE

*La participation, voilà le point de passage obligé de la médiation : la médiation, c'est la vie, la vie du groupe, du quartier, de la ville, de la population. La participation est le remède à la pathologie sociale de ce temps. La médiation oriente la vie quotidienne, la pénètre, la dynastise, oriente les énergies vers l'engagement personnel et collectif pour chacun (Gillet, 1995).*

### 2.1. Les médiations

La médiation culturelle est la condition primordiale nécessaire à l'organisation d'une rencontre entre l'art, les populations et les institutions.

Dans les écrits scientifiques français et québécois<sup>3</sup>, on utilise beaucoup le concept de « médiation » pour parler de ce genre de mode d'interaction, plus précisément les termes utilisés sont :

- médiation culturelle,
- animation, ou animation culturelle,
- médiation socioculturelle,
- *médiacion* culturelle,
- ou encore esthétique relationnelle et activisme culturel.

Ces termes font référence à un vaste panorama de pratiques artistiques, plus ou moins participatives, politisées et formalisées. Il convient donc de définir et contextualiser brièvement certains termes afin de clarifier la réflexion qui suivra.

Dans ce mémoire, pour des raisons de concision, j'emploierai souvent le simple terme de « médiation » pour désigner en fait la médiation telle que pratiquée par Nayan. Toutefois, il peut être intéressant d'approfondir les différentes significations auxquelles se rapporte le mot médiation.

---

<sup>3</sup> La littérature anglosaxonne utilise le terme 'cultural mediation' pour parler de médiation interculturelle, entre deux cultures.

### 2.1.1. Médiation scientifique

Les compréhensions physique, biologique, psychologique, anthropologique, et artistique de la vie sont aussi des médiations de notre esprit, de notre corps, avec la vie, amas polymorphe, cohérent et dynamique de vibrations résonnant dans un infime morceau d'univers.

Autant « les "sciences dures" que les "sciences molles" n'ont jamais un rapport immédiat et direct avec les objets réels qu'elles examinent. Les unes comme les autres ont besoin de médiations, tout simplement » (Caune, 2008 : 37)..

Ces médiations « relèvent d'un travail de l'esprit qui ne se réalise que par le biais du langage naturel et artificiel et des formes symboliques forgées par la culture ».

Cette réflexion tend à souligner la nécessité de « la pluralité nécessaire des points de vue pour rendre compte de la responsabilité humaine dans la compréhension du monde (objectif, social, imaginaire) et sa transformation » (Caune, 2008 : 37)

### 2.1.2. Médiation socioculturelle

Selon Caune (1999 : 19-20), la médiation est constituée de rapports courts, liés aux relations interpersonnelles définies comme « affirmation de soi dans un rapport à l'autre », et de rapports longs liés à une participation dans la « production d'un sens qui engage la collectivité ». La médiation découle d'initiatives en provenance d'artistes et/ou d'intervenants culturels, mais elle peut être, comme l'affirment Caune et Jacob, la résultante d'une œuvre en elle-même (Caune, 1999 et Jacob, 2007 dans Lamoureux 2008).

Cette médiation s'inscrit dans le paradigme du développement socioculturel, auquel on se réfère pour exprimer le besoin de cohésion sociale et de défense du bien commun, qui constitue l'un des piliers des revendications pour la démocratisation et la participation citoyenne dans l'élaboration et la gestion des politiques socioculturelles. Celui-ci a sans doute trouvé sa formulation la plus « radicale » dans un ouvrage d'Alain Touraine, *Un nouveau paradigme pour comprendre le monde d'aujourd'hui*, paru en 2005 (Touraine, 2005) et qui fit écho des deux côtés de l'Atlantique. Quant à la notion

de médiation, peut-être est-il pertinent de rappeler que cette dernière a occupé une place de choix dans la sociologie québécoise. On pense ici aux travaux de Michel Freitag, qui plaçait l'analyse des médiations (ce qu'il nommait les « médiations symboliques ») au centre de ses préoccupations sociologiques (Freitag, 1986).

Sans faire ici une analyse approfondie ni exhaustive, il faut souligner un facteur qui transforme profondément à la fois l'art et l'espace public.

En effet, la fragilisation du lien entre les élites et la haute culture, dans un contexte de non-renouvellement de la culture savante, et la massification de l'éducation et de la culture, semble provoquer un effet de saturation relativement à la fréquentation des équipements culturels traditionnels (Garon, 2006 dans Lafortune, 2008). Comme l'observe Coulangeon (2004), « la montée de l'éclectisme au sein de l'élite économique et culturelle va aujourd'hui de pair avec la segmentation des goûts et des pratiques culturelles, or le principe de légitimité culturelle s'effondre lorsque les élites ne prescrivent plus les normes culturelles » (Coulangeon, 2004 dans Lafortune, 2008).

### 2.1.3. Médiation et *médiaction*

« La médiation au sens large tente de répondre à une double exigence démocratique qui consiste, d'un côté, à donner accès aux œuvres d'importance et aux artistes les moyens d'en créer, et de l'autre côté, à soutenir des formes d'expression culturelle minorisées et de renouer avec les visées originales de l'action culturelle : la responsabilité sociale, la cohérence sociale, la réduction de l'écart entre l'art et la population, la participation et les pratiques culturelles » (Caune, 1992). L'histoire des politiques culturelles québécoises et canadiennes démontre clairement que l'action publique est traversée par cette tension entre la mise en œuvre des politiques d'accès à la culture et des politiques d'aide aux artistes (Azzaria, 2006 dans Lafortune 2008).

La médiation et la *médiaction* culturelles constituent les deux stratégies d'intervention répondant à ces deux exigences démocratiques complémentaires mentionnées ci-dessus.



*Intimement liée aux perspectives de démocratisation culturelle, centrées sur la transmission de la culture légitime et l'élargissement des publics, la médiation culturelle s'est imposée comme stratégie privilégiée d'intervention dans les milieux institutionnels de l'art avant de s'étendre aux autres lieux culturels. La médiation culturelle, étroitement associée aux aspirations de la démocratie culturelle, visant la reconnaissance de la différence et l'expression culturelle autonome, s'est initialement appliquée aux catégories socioéconomiques les plus précaires avant de se généraliser à tous les groupes socioculturels en quête de reconnaissance (Heinich, 2001 dans Lafortune, 2008 : 49-50).*

Lorsqu'ils appliquent la médiation culturelle, les médiateurs interviennent en tant qu'aides à la démocratisation culturelle, à la diffusion de la création, interfaces entre les créateurs et les publics, agents de décodage des œuvres et d'éducation esthétique. D'un point de vue stratégique, leurs actions ont pour objectif de favoriser l'appropriation de la culture par les citoyens et d'élargir l'accès à la culture en travaillant à l'élévation des compétences, dans la formation de soi à la fois comme partie de l'humanité et membre d'une communauté politique (Bellefleur, 2002 dans Lafortune, 2008).

Et si la médiation culturelle gagne en popularité, c'est parce que la politique identitaire s'est imposée dans les sociétés démocratiques comme garante d'une plus grande participation citoyenne et du renouvellement de la culture comprise comme mode de vie et d'action.

## 2.2. Les rôles de la médiation socioculturelle

### 2.2.1. La médiation instituante

La médiation culturelle a la cote dans les milieux institutionnels, préoccupés par la qualité de la rencontre avec les œuvres (Caillet, Fradin et Rock, 2000). À Montréal par exemple, depuis 1995, les actions et les programmes visant l'accès à la culture et la promotion de l'offre culturelle ont évolué, prenant peu à peu un virage vers ce que nous appelons désormais la « médiation culturelle ». La Ville de Montréal a même un portail

Internet dédié spécifiquement à la médiation, ainsi que des pages Facebook, Twitter et YouTube.

Mais ce genre de médiation pose un problème sur le plan de la légitimité. Dans le sillon des travaux de Bourdieu (1979), la sélection des œuvres à rendre accessibles au plus grand nombre rend compte d'une logique de domination et de violence symbolique qui invalide toute prétention de neutralité. Elle soulève ensuite un problème d'essoufflement, voire d'obsolescence, relatif aux transformations récentes de la régulation politique et de la conception de la nature de l'art (Caune, 2006). Pire, puisqu'elle s'érige sur une consommation de produits artistiques et scientifiques, elle pave la voie à une marchandisation accrue de la culture dans la mesure où le marché prend la relève des pouvoirs publics dès que ceux-ci n'ont plus les moyens de leurs ambitions (Dumont, 1995).

Il convient donc de s'interroger sur l'instance vis-à-vis de laquelle nous sommes redevables afin de permettre l'essor de la créativité collective, en organisant l'expression active des individus et des groupes, en créant ou recréant une vie de quartier, en suscitant les pratiques amateurs et en contribuant à la reconnaissance de certaines cultures émergentes, minoritaires ou alternatives, autant de phénomènes qui favorisent le renouvellement de la culture.

À qui sommes-nous redevables dans nos interventions ? Aux pouvoirs politiques qui aménagent des conditions plus ou moins favorables à l'épanouissement des communautés, des organisations et des institutions qui nous embauchent ou aux populations auprès desquelles nous nous engageons ?

Pour de nombreux analystes, la médiation culturelle telle qu'elle a été adoptée dans les milieux institutionnels, semble avoir atteint ses limites, « en ayant substitué aux valeurs spirituelles des valeurs matérielles et en ayant détourné la pratique de l'animation de sa capacité de changement en se centrant sur le renforcement du lien social » (Lafortune, 2007).



*La médiation est assimilable à un appareil orthopédique, facteur de cohésion sociale, de réduction des conflits sociaux, en canalisant les énergies vers l'intégration, le consensus, le statu quo. Elle est un mode sournois de contrôle social, un lubrifiant, un accompagnateur docile, perpétuant la société telle qu'elle est, fonctionnant dans le sens de la transmission d'un ordre issu du haut de la pyramide sociale vers le bas, et non l'inverse. Elle est avec le système socioculturel un relais de l'appareil d'État, dont les centres de décision directement économiques, politiques et même culturels, échappent à ces agents d'exécution que sont les animateurs, fidèles serviteurs d'une technocratie ogresse et dévoratrice parce que toujours plus portée vers la rationalisation : leur professionnalisation est un de ces signes (Gillet : 1995).*

Même si la culture est sans conteste « une source d'innovations sociales et de nouvelles modalités de mobilisation d'acteurs sociaux [...], d'innovations organisationnelles [...] ou d'innovations institutionnelles » (Fontan, 2007 : 6-7), elle comporte également une « dimension normative et utilitaire [...], comme [une] technologie visant l'adaptation des comportements » (Fontan, 2007 : 12).

La culture servirait ainsi à « amortir » la confrontation proprement politique. Il me semble qu'ainsi saisie la notion de médiation culturelle devient intéressante, alors qu'il est indéniable que la culture occupe de plus en plus d'espace dans les sciences sociales, et que plusieurs luttes sociales et politiques se déplacent aujourd'hui vers une critique, voire une lutte proprement culturelle.

De surcroît, le recours de plus en plus intensif à la médiation culturelle, alliant des dimensions expressives et relationnelles, c'est-à-dire poursuivant des finalités de participation culturelle et de cohésion sociale, détourne l'animation de la perspective de démocratie culturelle et l'éloigne d'une contribution à la vie démocratique qui ne saurait prendre uniquement la voie consensuelle, mais implique le conflit (Peyre, 2005).

### 2.2.2. La médiation comme activisme culturel

Si on attendait jadis de la culture une ouverture des esprits sur le monde, on lui demande maintenant de réduire la fracture sociale et de renforcer le vivre ensemble (Caune, 1999). Or, la participation culturelle recherchée peut dépasser la rencontre des publics avec les œuvres légitimes et s'ouvrir à la valorisation de modes de vie ou d'œuvres en quête de légitimité, sous peine d'accentuer la fragmentation sociale.

S'il existe, comme le souligne Jean-Marc Fontan, une forte tendance dans la littérature sur la médiation culturelle à évincer la dimension politique des pratiques médiatrices (Fontan, 2007 : 12), celle-ci nous semble due à l'utilisation du terme « médiation », qui renvoie au travail d'un médiateur, entendu généralement comme « acteur neutre » qui interviendrait en vue de résoudre un conflit.

Une question émerge: qui peut se targuer d'être neutre ? On peut difficilement parler de l'intervention d'un médiateur neutre et impartial quand c'est précisément la culture qui interpelle et fait médiation.

En fait, la médiation est une pratique fondée en partie sur une idéologie de la réaction contre les effets du système dominant actuel. Elle relève d'un mouvement social de résistance à l'économie de marché et à sa médiocrité, à la passivité, à l'indifférence, à l'exclusion, à la ségrégation et aux illusions d'une sous-culture médiatique. La médiation est au fond l'expression d'une révolte contre le conformisme, la bureaucratie, la technocratie. Elle est réaction contre le caractère figé d'une société dominée par une minorité ; elle s'accompagne d'un projet visant à ce que les citoyens se réapproprient son développement.

D'où le caractère militant du médiateur qui perdurerait malgré la professionnalisation et l'institutionnalisation.

Les activités de médiation peuvent transformer le discours public, affecter ainsi les opinions des décideurs et donc les décisions prises ; elles peuvent faire germer de nouvelles idées et de nouveaux arguments dans la controverse.

En ce sens, la médiation est une stratégie pour faire prendre conscience, publiciser l'existence de problèmes, et appliquer une pression politique qui créera un contexte favorable à ce que certains citoyens participent ensuite à la résolution collective du problème dans un cadre plus formel.

De plus, une pression politique capable de générer de la publicité, de l'attention médiatique, même si elle ne parvient pas à modifier le processus décisionnel,

encourage la transparence dans la prise de décision institutionnalisée en rendant les enjeux visibles à un plus large public (Checker & Fisherman, 2004).

Pour ceux qui sont victimisés par des structures qui les font se sentir impuissants, comme c'est souvent le cas lorsque des communautés tiennent tête à des industries ou au gouvernement, la conscience de soi et la confiance en soi résultant de pratiques créatives peuvent jouer un rôle important en leur donnant le pouvoir citoyen de s'impliquer dans un cadre formel (Miller, 2000 : 314).

La médiation permet la lutte aux injustices liées à la différence culturelle, la remise en cause des modèles culturels dominants et l'actualisation du droit à la culture. En ce sens, la culture se présente dans ce domaine « comme enjeu de la relation sociale et comme moyen de transformation » (Caune, 1992 : 21).

### 2.2.3. La médiation comme pédagogie critique

Lorsque l'on considère le potentiel transformateur de la médiation culturelle, on en vient à souhaiter que celle-ci développe justement un « rôle positif en se considérant comme ~~une pédagogie où peut s'expérimenter la reconnaissance de l'autre, la possibilité pour chacun, s'il le désire, d'exercer un pouvoir, si minime soit-il, et une capacité de transformation des choses.~~ » Mobilisée pour le changement, la médiation, dans la visée éducative qui est la sienne « cherche à faire que chacun comprenne les situations qu'il vit, puisse réagir contre les contraintes insupportables et agir tout court pour affirmer à la fois sa place dans le lien social collectif à tisser et sa singularité irréductible » (Gillet, 1995 : 309).

La médiation a sa place en tant qu'action éducative et promotionnelle face à une société bloquée et éclatée, à l'humain-machine, consommateur manipulé et télécommandé : elle peut développer la communication sociale, la liberté d'expression, la prise de parole, l'échange, le dialogue, la relation, l'interaction, vers une communauté à reconstruire, pour ne plus être les jouets de changements imposés.

#### 2.2.4. Médiation populaire et autonomisation

La plupart des organismes dits sociaux possèdent une mission d'éducation populaire clairement affichée. Leur visée éducative générale repose sur l'autonomisation d'hommes et de femmes (*empowerment* en anglais).

Ils développent souvent « un rôle d'interface entre les identités locales ou marginales et les institutions, contribuant à faire advenir des situations nouvelles qui permettent l'expression des groupes sociaux et l'ajustement institutionnel » (Lafortune, 2008 : 54).

Le médiateur, peut donc développer des « stratégies visant à réintroduire le social dans le politique (et inversement), à favoriser les prises de conscience d'identités collectives, à permettre aux communautés d'intérêts de mieux jouer leur rôle, et de bâtir des projets pour agir. » (Gillet, 1995 : 297) Avec cette vision et ces stratégies qui tiennent compte de la réalité sociale, économique, culturelle et environnementale du rôle de l'État et des autres acteurs, il peut développer des processus d'influence et de légitimation sur le plan politique, en ne perdant pas de vue les idéaux ni les valeurs fondamentales de la médiation.

*Cette perspective d'intervention prend acte du pluralisme culturel, fondé sur la reconnaissance de cultures minoritaires, sur une base sociale ou territoriale, et de l'existence de cultures émergentes ou alternatives. Elle se réfère à une autre conception de la culture selon laquelle les œuvres de création ne sont qu'une composante d'un ensemble d'objets, de signes, de gestes, de rituels beaucoup plus vaste et souvent plus proche du quotidien des gens et des collectivités (Lafortune 2008 : 54).*

Les médiateurs peuvent alors contribuer à la revitalisation des cultures populaires, soit des coutumes, des savoir-faire, des savoir-être, des pouvoir-agir et des formes collectives d'expression symbolique qui révèlent une diversité d'identités socioculturelles. Ils œuvrent à la déhiérarchisation des corpus artistiques et à l'extension du concept d'art.

### 2.2.5. La cocréation

Bien sûr, cette extension du concept de l'art et sa déhiérarchisation est fondamentale à l'intégration de l'art dans nos modes de vie collectifs et à l'introduction de la participation dans la réalisation d'œuvres d'art public ; car pour valoriser les formes collectives de création, il faut également remettre en question la validité de la signature individuelle d'une œuvre comme unique gage de qualité. Ou plutôt, il faut valoriser la signature collective des œuvres créées dans un contexte de médiation et de cocréation.

Mettant en lien l'État, les institutions socioculturelles et les citoyens, la médiation qui met l'accent sur la cocréation se donne pour objectif de mobiliser un ensemble de ressources internes à la communauté et de les articuler avec les apports externes en vue de susciter ou d'accompagner des projets de développement. Élaborées autour d'une diversité d'enjeux, leurs initiatives contribuent à ce que les acteurs socioculturels concernés se dotent de nouvelles capacités d'agir individuellement et collectivement sur les problèmes auxquels ils se confrontent (Gillet, 1995).

~~Ce genre de médiation prime dans les milieux communautaires, puisque les identités se forment simultanément dans les sphères culturelles et politiques (Lamizet, 2002), mais peut également se déployer dans les milieux scolaire et hospitalier.~~

Le médiateur s'engage alors dans ce processus collectif sans connaître précisément les dynamiques qui en résulteront.

*Tributaire de l'évolution imprévisible d'événements qui se produisent avant, pendant et après la réalisation de l'œuvre, cette démarche exige paradoxalement préparation et entraînement, poursuite d'intérêts et abandon de soi, ce qui l'éloigne de la logique du contrat. Elle requiert d'assumer l'indétermination dans une co-implication avec la situation des acteurs. C'est donc moins la recherche d'un consensus ou d'une résolution de problèmes qui guide la démarche que l'expérience partagée d'une collaboration permettant l'expression de difficultés dans des contextes de vie qui leur donnent sens. Il s'agit alors de faire émerger des possibles et de favoriser leur appropriation,*

*d'accompagner le cheminement par lequel tous peuvent choisir ce qui leur paraît réalisable et soutenable à la fois pour eux et pour la communauté* (Lafortune 2008 : 51).

Le travail de l'artiste comme médiateur et cocréateur doit alors être jugé à court terme sur l'efficacité avec laquelle il aura su articuler les différents paramètres aléatoires intervenus tout au long du processus et à moyen terme sur les différents effets qu'aura eu l'activité. Je reviendrai plus longuement sur cet aspect dans l'analyse des résultats.

« L'étendue du partage du pouvoir des artistes dans la cocréation les incite à s'interroger sur les limites de leurs actions et à revoir leurs pratiques du point de vue de leurs fondements éthiques et de leurs orientations politiques » (Lafortune 2008 : 50).

## 2.3. Les limites de la médiation

### 2.3.1. La médiation dans un flou artistique

La multiplication des activités dites de médiation s'accompagne de critiques formulées contre la plasticité du terme et le développement exponentiel de ses usages dans les champs les plus variés. Dans les débats sur les politiques culturelles, il arrive même que les remarques pointant les incohérences et les lacunes des définitions servent une contestation idéologique de la nécessité des actions dites de médiation, les qualifiant de superflues (Dufrière, 2006 dans Montoya, 2008).

### 2.3.2. Une médiation exclusivement socioculturelle ?

Afin d'exposer les limites du concept de la médiation, je présenterai deux documents institutionnels importants faisant la promotion de la médiation culturelle à Montréal

#### 2.3.2.1. Montréal — Métropole culturelle

Avec son programme stratégique « Montréal – Métropole culturelle 2007-2017 » (MCCCF, 2007), la Ville souhaite doter son développement culturel d'une vision stratégique globale. Voici quelques-uns des objectifs mentionnés :

- Susciter la participation active des citoyens à la vie culturelle et patrimoniale montréalaise ;
- Soutenir la participation des artistes au développement social et culturel de Montréal ;
- Rejoindre davantage les clientèles sensibles, les jeunes et les communautés ethnoculturelles de Montréal ;
- Stimuler les partenariats entre les arrondissements et les organismes artistiques ou culturels professionnels reconnus ;
- Favoriser le jumelage entre le milieu culturel professionnel et le milieu communautaire ;
- Valoriser le rôle culturel et les services de proximité des arrondissements auprès de leurs citoyens.

Ce plan d'action s'accompagne de programmes tels que :

1. le Programme de médiation culturelle des arrondissements montréalais ;
2. le Programme montréalais d'action culturelle ;
3. le Programme de partenariat culture et communauté.

Depuis la mise en place de ces nouveaux programmes, plus de 250 projets de médiation culturelle ont été réalisés, impliquant des centaines d'organismes, d'artistes, d'intervenants et de citoyens, et ce, dans les 19 arrondissements de Montréal, démontrant ainsi l'intérêt des organismes et des arrondissements envers cette forme d'action. Ces projets ont suscité la participation de milliers de personnes partout dans la ville, dans les salles de spectacles et d'expositions, les maisons de la culture, les centres d'artistes, les théâtres, les places publiques, les centres communautaires, les écoles primaires et secondaires, les parcs, les centres en alphabétisation ainsi que dans les musées et les institutions culturelles.

Dans tous ces projets de médiation, les visées sociales sont explicites, mais peut-être serait-il important de souligner également le rôle de conscientisation environnementale que souhaitent parfois jouer les médiateurs dans leurs projets ?



### 2.3.2.2. Répertoire raisonné des activités de médiation culturelle

J'illustrerai l'absence de l'environnement et de l'écologie dans le champ de la médiation en prenant l'exemple du *Répertoire raisonné des activités de médiation culturelle*, produit en décembre 2009 par le Groupe de recherche sur la médiation culturelle pour la Ville de Montréal. Cette première phase d'étude fait partie d'une recherche plus large, qui se poursuit actuellement, et consistait à établir une typologie de 190 projets de médiation réalisés à Montréal de 2005 à 2008.

Dans ce document d'environ 70 pages, le mot « écologie » n'apparaît jamais, pas plus que « environnemental », et le mot « environnement » n'apparaît que deux fois pour désigner simplement le lieu, l'espace. Pourtant, tout un chapitre est consacré aux « Fondements » de la médiation, aux « grandes perspectives » et aux « objectifs » de ces 190 projets.

Cela signifie-t-il qu'aucun de ces projets n'avait d'objectifs explicitement environnementaux ? L'étude omet-elle certains mots qui ne relèvent pas du ministère de la culture, des communications et de la condition féminine afin de ne pas semer de confusion en rapprochant culture et environnement ?

On pourrait supposer que les enjeux écologiques étant fondamentalement indissociables des enjeux sociaux auxquels nous faisons face, ceci expliquerait l'absence de visées spécifiquement environnementales dans la forte majorité des textes traitant de médiation culturelle ou dans les programmes de médiation institutionnalisés. Puisque l'art est social, il est viable... Mais est-ce suffisant ?

Même si je ne pense pas que ces questionnements offrent de véritables pistes de réflexion, ils ont le mérite de souligner une spectaculaire absence d'objectifs environnementaux explicites au sein de la médiation culturelle à Montréal ; pourtant un enjeu fondamental de l'Agenda 21 de la culture du Québec.

### 2.3.3. La médiation à l'heure de l'Agenda 21C

Sommes-nous encore dans l'inertie de cette pensée qui voudrait opposer Nature et Culture ? Quel rôle la médiation peut-elle jouer entre les humains et les écosystèmes ?



Le matériel utilisé lors du processus de création établit pourtant un lien direct avec l'environnement par l'utilisation de ressources plus ou moins limitées, renouvelables ou non. Et qu'en est-il des changements d'habitudes qui peuvent survenir chez des personnes ayant participé à une activité de médiation écoartistique ? Quelles peuvent être les retombées potentielles à long terme ?

La médiation tente de décroisonner l'art et la culture pour les rapprocher de la politique, la société, la communauté et l'individu. Mais ce décroisonnement s'opère toujours au sein de la Culture, et le rapprochement avec la Nature est beaucoup plus difficile à réaliser puisqu'il suppose de contraindre ses choix artistiques et culturels en se fixant un Agenda 21, donc en se privant de certains matériaux ou procédés jugés trop polluants.

Minimiser son empreinte écologique en tant qu'artiste-citoyen implique de fournir un effort non négligeable et d'entrer en contradiction avec un grand nombre de normes institutionnalisées et aliénantes, qui sont souvent très difficiles à changer à court terme.

Nos choix doivent donc être faits avant tout en tant qu'humains plutôt qu'en tant qu'artistes ou médiateurs, il s'agit d'une démarche de vie qui influence une démarche artistique, et non l'inverse.

De son côté Kempf (2007) milite en faveur d'une mise en relation systématique de l'écologie et du social. Il n'en demeure pas moins que faire travailler ensemble divers types d'acteurs dont les missions respectives sont historiquement dissociées peut constituer une entreprise délicate. Pour travailler avec des groupes communautaires et des institutions, il faut apprendre à se comprendre en clarifiant les présupposés, les représentations, les systèmes de valeurs respectifs et apprendre à développer un langage commun ; il faut également négocier des types de collaboration qui respectent des contraintes propres à chacun.

Dans le chapitre suivant, je tenterai de mettre en relation la médiation avec l'éducation relative à l'environnement (abrégée ERE). L'ERE entretient de forts points communs

avec la médiation dans sa manière d'envisager l'apprentissage et la collaboration, mais elle peut venir redonner un sens plus profond à la démarche de médiation.

Cette fusion entre médiation et éducation, culture et nature, permettra de pousser plus loin l'idée d'une médiation culturelle *environnementale* et d'une éducation *culturelle* relative à l'environnement.

L'ERE vise à engager des processus de changements à différents niveaux : dans l'environnement, chez les personnes et les groupes sociaux, dans les systèmes éducatifs et dans les pratiques pédagogiques (Sauvé, 1997). Ces objectifs, s'il cadrent parfaitement avec les préoccupations d'un organisme comme Nayan, pourraient évidemment intéresser d'autres praticiens et praticiennes de la médiation culturelle. En effet, la médiation, parce qu'elle est déjà tellement impliquée socialement et politiquement, semble toute prête à être investie d'une mission socioécologique.

En effet, l'un des mandats de la médiation culturelle est d'informer, de stimuler la participation et de permettre un changement des règles du jeu social (Gillet, 1995). Et dans leur pratique de la médiation, les médiateurs encouragent l'éclosion de nouveaux lieux d'activités et privilégient de nouveaux contenus artistiques ainsi que de nouveaux processus créatifs. Ils promeuvent la créativité de chacun et l'initiative culturelle comprise comme « la capacité d'inventer des réponses à des situations problématiques et de participer concrètement à leur mise en œuvre » (Lafortune 2008 : 55).

« La médiation est éminemment politique, en ce sens qu'elle n'est pas la recherche ou l'exercice d'une domination, mais de pouvoir agir ensemble » (Bélanger, 2007 : 28).

Et c'est justement ce « pouvoir-agir » collectif, cette force cocréatrice propre à la médiation qui pourrait constituer un formidable outil d'action intégré à la vision pédagogique de l'ERE.



### **3. ÉDUCATION RELATIVE À L'ENVIRONNEMENT**

#### **3.1. Participation citoyenne et environnement**

Il y a trente ans, on se demandait « s'il était raisonnable d'impliquer les citoyens. Aujourd'hui, on se demande comment et jusqu'à quel point le faire. » (Dorcey & McDaniels, 2001 : 265)

Un nombre de plus en plus important de scientifiques, d'activistes et d'autres citoyens, se sont intéressés au rôle de la participation publique dans la prise de décisions environnementales (Arnstein, 1969 ; Gatzweiler, 2005 ; Lascoumes, 1994 ; Larrue 2000 ; Loures et Crawford, 2008 ; Massardier, 2003 ; Portney, 2005 ; Rosenbaum, 1978 ; Rumpala, 2003 ; Steel et al., 2004 ; Wagenet, 2007 ; Weible, 2007).

Dans le but de préciser le type de participation citoyenne qui rejoint la médiation culturelle, l'ERE et l'art écologique, ce que nous retiendrons spécifiquement de ce regroupement d'auteurs, c'est avant tout :

- la nécessité d'accorder une légitimité non seulement à l'expertise technique, mais aussi au savoir local, et de chercher une façon plus productive de dialoguer au sein des multiples discours en interaction (celui des citoyens, des experts, et des autres participants) afin d'articuler, d'interroger, et de transformer les perspectives des uns et des autres.
- la nécessité de développer des mécanismes et des forums d'engagement qui mettent l'emphasis sur la découverte civique, les relations interpersonnelles, l'apprentissage collaboratif, et la rhétorique délibérative « à travers laquelle les citoyens testent et créent un savoir social pour dévoiler, évaluer et résoudre des problèmes partagés » (Goodnight, 1982 : 214).

Pourtant, on observe une forte tendance, lorsqu'on parle de développement durable, à mettre l'emphasis sur la participation citoyenne dans un contexte institutionnalisé, qui comprend ses experts, ses mécanismes spécifiques et ses forums d'engagement avec les autorités gouvernementales et les autres acteurs sociaux. Et typiquement, ce genre

d'approche exclut les projets d'art communautaire ou d'autres formes d'actions citoyennes informelles et spontanées dans la compréhension de la participation citoyenne.

Or c'est justement ce type de participation citoyenne qui m'intéresse. Qu'advient-il des relations complexes que tissent les médiateurs dans l'exercice de leurs fonctions avec les personnes participantes et les partenaires, etc. ? Je m'interroge d'un point de vue éthique et pratique sur la qualité et les résultats de ces démarches qui reposent sur des processus créatifs d'éducation et de communication.

Et c'est justement ce genre de processus que promeut l'ERE : engager à l'action collective et à la participation citoyenne en vue de se transformer soi-même, de contribuer à transformer nos sociétés et l'environnement (Sauvé, 2008). L'innovation sociale reposant sur un savoir-agir, « qui intègre différents types de savoirs entre eux : savoirs, savoir-être, savoir-faire », mais aussi un « pouvoir-agir », qui permet justement de produire des changements, de surpasser les conditions d'aliénation humaine, structurelle, sociale, etc... (Sauvé et Orellana, 2008, p. 7-8).

### 3.1.1. Questionner son rôle d'humain sur la Terre

D'après Lucie Sauvé (2007), l'ERE invite dans un premier temps à s'interroger : Qui suis-je, qui sommes-nous, en relation à l'environnement, aux autres et à soi-même face à la complexité de la grave crise socioécologique contemporaine ? Que puis-je, que pouvons-nous faire pour transformer cette situation ? Comment est-ce que j'agis, comment agissons-nous ? Quelle responsabilité adopter ? Comment développer un sentiment d'appartenance à un groupe, à un lieu, à un territoire pour apprendre à vivre ensemble ? Ces questionnements appellent les personnes et les collectivités à cerner et à comprendre la complexité de leur rapport à l'environnement pour en prendre conscience et agir de façon à produire les changements imposés par une réalité socioécologique critique.

### 3.1.2. Écart entre la conscience et l'action environnementale

Pourtant, il ne suffit pas de se poser des questions pour trouver et appliquer une série de réponses aux problèmes identifiés. En effet, on observe un écart entre la conscience et l'agir environnemental, individuellement et collectivement. À travers la recherche et la pratique, on constate l'ampleur du défi que doit relever l'ERE pour faire face à la complexité des processus de prise de conscience résultant en des comportements écosociologiques.

Cette conscience environnementale, bien que complexe à saisir et à définir, a pu être constatée chez les personnes et les populations à travers diverses études et enquêtes (Maresca, 2001). On reconnaît que nombreuses sont les personnes et les populations qui ont les connaissances (Gough, 2002), les intentions (Moreault, 2009), les valeurs (Huddart Kennedy et al., 2009), les capacités (Verdugo, 2002 dans Marleau, 2009) pour agir de façon responsable face à l'environnement pour le préserver, le restaurer, en prendre soin et y vivre en harmonie avec les autres êtres vivants, y compris les humains.

Même si la prise de conscience nécessaire au changement socioécologique est relativement répandue, il est extrêmement difficile de traduire cette conscience en action directe, dans un contexte où il n'existe pas, à l'intérieur de la société, de structures sur lesquelles puisse s'appuyer cette transformation. À l'inverse, les structures en place entravent même le changement en profondeur et reflètent, entretiennent, protègent et encouragent l'obéissance, la docilité et le fatalisme qui préservent le statu quo (Murphy, 2001 : 43-44).

Plusieurs centaines d'études se sont attardées à comprendre et à expliquer l'écart entre la conscience et l'action environnementale (Gough, 2002 ; Kollmuss et Agyeman, 2002). Ces dernières ont permis d'identifier de nombreux facteurs, mécanismes et variables qui y sont associés. Ils sont d'ordre psychosocial, institutionnel, historique, culturel, biologique, social, économique et socioéconomique, politique, etc.

À titre d'exemple, les campagnes de sensibilisation au sujet des problèmes environnementaux, axées sur l'information et avec un accent mis sur la protection de l'environnement, peuvent avoir pour effet de créer de l'anxiété et de provoquer l'incapacité d'agir (Emmons, 1997) ou, encore, de faire en sorte que les personnes cherchent des causes extérieures et se sentent peu concernées par ces questions. En effet, l'ERE insiste parfois trop sur l'analyse des problèmes environnementaux et pas assez sur les choix et les modes de vie personnels et collectifs pouvant être adoptés (Van Matre, 1990).

Avant de présenter le processus de conscientisation tel qu'il est envisagé par l'ERE, il convient de s'intéresser à l'objet même de cette conscientisation.

### 3.2. La conscience

Vygotski, précurseur de la psychosociologie, souligne l'importance de considérer la dimension sociale de la conscience afin d'éviter de simplifier cette notion. Selon lui, la conscience n'est pas un phénomène seulement associé au système nerveux central et aux processus neurobiologiques de l'humain, ni au seul déploiement de l'infinité des possibilités de l'esprit individuel, mais aussi à l'évolution historique, sociale et culturelle. Il souligne que la conscience n'existe pas comme un état mental isolé, mais comme un rapport réel avec la vie qui s'exprime par l'action et l'expérience vécues. La conscience prend son sens au sein de l'expérience et de l'engagement dans l'action (Vygotski et Clot, 2003) et permet d'être sujet de ses actions et perceptions (Murphy, 2001 : 90). Les humains ont évolué avec des modes de conscience et d'action particuliers qui sont fortement interactifs et imprégnés de symbolisme (Reed, 1996, dans Chawla, 2008).

#### 3.2.1. Les degrés de conscience

Murphy (2001 : 90-93) met en lumière les liens étroits qui existent entre la conscience et les sphères personnelle, sociale et environnementale du rapport au monde. « Nous prenons conscience de nous-mêmes, et donc de notre capacité d'agir sur nous-mêmes et sur notre environnement, par nos pensées, notre volonté et nos choix individuels [et collectifs] » (Murphy, 2001 : 91).

Pour définir la conscience selon une vision micro et macroscopique, il faut cerner les relations qui caractérisent notre rapport au monde, à partir d'éléments qui définissent la conscience de soi, la conscience sociale, collective, historique et environnementale.

### 3.2.2. Conscience de soi

La conscience de soi fait référence à la capacité de se percevoir soi-même comme une personne unique et différente des autres (Murphy, 2001) et se rapporte à sa propre identité sociale (Molajani, 2004).

### 3.2.3. Conscience collective

La conscience collective est liée au sentiment d'appartenance d'une personne à un groupe. Les repères culturels et identitaires d'un groupe donné y sont associés (Molajani, 2004).

### 3.2.4. Conscience sociale

La conscience sociale ou conscience critique (Clover, 2002) concerne la classe sociale, le comment et le pourquoi d'un statut au sein d'une hiérarchie sociale (Freire, 1980 ; Molajani, 2004). Sa finalité est la libération d'une situation oppressive (Freire, 1980 ; Clover, 2002).

### 3.2.5. Conscience historique

Elle a la capacité à conduire l'individu à analyser ses propres expériences en les confrontant à celles d'autrui, lui permettant de comprendre son destin dans une histoire collective, de se situer par rapport aux enjeux qui le concernent, à recréer des solidarités conscientes, refusant la solitude et l'indifférence. Elle est un effort de dévoilement, de mise au clair, vers une conscience plus adéquate du réel. Cette conscience lucide permettrait, après analyse des contraintes et des héritages sociaux et culturels, d'évaluer les hypothèses d'action offertes, ainsi que des moyens disponibles pour ce faire, libérant créativité, expression, besoin de responsabilité (Gillet, 1995).



### 3.2.6. Conscience environnementale

Enfin, la conscience environnementale ou écologique (O'Sullivan et Taylor, 2004) est liée à l'appartenance à la trame de vie, en tant qu'espèce humaine, à son interdépendance avec les êtres vivants et le milieu (Sauvé, 1992, dans Legendre, 2005 : 282).

La conscience environnementale suscite un « puissant sentiment de responsabilité [humaine] à l'égard du Tout » (Rouillard, 2001, dans Marleau, 2009). L'être humain est doté d'une clairvoyance qui lui permet d'être conscient de l'équilibre du monde et donc de l'importance vitale de tout ce qui le compose. Étant réflexive, la conscience permet d'interpréter notre monde, de se comprendre comme personne, collectivité et espèce humaine et de trouver un sens à la vie (O'Sullivan et Taylor, 2004) et d'agir en cohérence avec cette dernière.

### 3.3. La conscientisation

Le type d'éducation proposée par l'ERE s'inspire de l'éducation populaire et communautaire ainsi que de la pédagogie de la conscientisation, élaborée, entre autres par Paulo Freire, éducateur brésilien ; la conscience, l'action et le changement sont au cœur de cette proposition éducative (Sauvé, 2003).

La conscientisation, c'est une des visées fondamentales du travail éducatif de l'ERE (Sauvé, 1997). Il s'agit de reconnaître, de valoriser et d'alimenter le savoir et les expériences relatives à l'environnement qui permettent de porter un regard critique sur les structures et les forces qui accentuent les problématiques environnementales et qui minent la citoyenneté et le pouvoir-agir (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2003).

L'éducation, dans cette perspective, est un vecteur de conscientisation, une voie privilégiée pour développer la conscience humaine. Elle permet l'engagement des personnes et des groupes sociaux dans un processus d'émancipation personnelle et collective pour une transformation des rapports sociaux (Legendre, 2005) d'oppression, de discrimination et d'aliénation (Freire, 1980). La conscientisation vise une prise de conscience critique de la réalité en l'insérant dans son contexte, ce qui amène à

découvrir l'être, l'essence, la raison, le pourquoi des choses de la vie (ibid.). Elle place en effet « l'être humain face au miroir de sa propre essence comme être bio-social, comme entité historique, comme un élément parmi d'autres, mais significatif, de l'espace planétaire et de l'abondance du temps » (Toledo, 2007 : 26 dans Marleau, 2009). La conscientisation est ancrée dans la réalité, c'est-à-dire qu'elle se situe dans le vécu concret et dans la vie quotidienne, à partir du sens commun. Elle vise également l'alphabétisation culturelle et sociale, soit une prise de conscience de la culture partagée et de la nécessité de s'engager dans la construction collective et démocratique d'une culture et d'une histoire communes.

### 3.3.1. Pédagogie de la conscientisation

Cette pédagogie de la conscientisation « engage dans un processus de dialogue, de discussion de groupe, l'analyse de la situation locale et l'élaboration de projets transformant leur réalité ; elle vise à faire regagner aux populations concernées leur pouvoir d'expression et d'intervention » (Sauvé, Berryman et Villemagne, 2003 : 64).

Le dialogue est l'approche privilégiée pour développer la prise de conscience et l'action conséquente, puisqu'il permet d'entrevoir des possibilités inexplorées au-delà des limites personnelles (Murphy, 2001). C'est au moment où les personnes sont en démarche réflexive, qu'elles prennent conscience de leur réalité, au sein même d'actions socioécologiques. Ces personnes sont « immergées dans leur propre vie », pour reprendre une expression de Freire (1980). Ce dialogue avec le monde permet de construire la conscience socioécologique et fait naître le désir de changer (Orellana, 2002, p. 122). Il est au cœur de la communication (Freire, 1980) et permet de développer le sens de la participation à la vie communautaire et la responsabilité sociale, politique et écologique, individuelle et collective.

### 3.3.2. La *praxis* ou l'action réflexive

La *praxis*, et par extension, le mouvement *praxique* en ERE s'inspirent de l'éducation populaire et communautaire ainsi que de la pédagogie de la conscientisation décrite dans le paragraphe précédent. La *praxis*, processus rétroactif et continu de réflexion et

d'actions renouvelées et créatives (Freire, 1980 ; Gillet, 1995 ; Murphy, 2001), est fondamentale à la pédagogie de la conscientisation. C'est l'engagement dans une action réflexive où la réflexion est au cœur de l'action, pour l'améliorer, apprendre d'elle, se changer soi-même, au sein d'un groupe. Une praxis, c'est une pratique consciente d'elle-même, cherchant avec raison mesurée à faire traverser les frontières de la théorie et de la pratique dans un processus dialectique et circulaire, dans une mise en tension permanente et créatrice. C'est un aller-retour entre la réflexion et l'action sur le monde pour le transformer (Freire, 1980, p. 29).

Contrairement à d'autres courants qui visent surtout le développement d'un savoir, d'un savoir-être ou d'un savoir-faire, la praxis favorise également l'émergence d'un « pouvoir-agir » engagé, conscient et déterminé, qui intègre les autres types de savoirs. Dans ce contexte, l'action est source d'apprentissage (Sauvé, 2003). L'objet d'apprentissage n'est pas « [...] le but de l'acte cognitif, [mais] sert d'intermédiaire entre plusieurs sujets connaissants, l'éducateur [...] et les apprenants [...] » (Freire, 1980, p. 62).

Enfin, considérer la médiation cocreative comme une praxis puisqu'elle favorise un pouvoir-agir, c'est mettre en valeur dans la notion de médiation une visée de changement socioécologique.

### 3.3.3. La cocreation comme *praxis* artistique

Le processus de conscientisation, selon l'ERE, ne porte véritablement ses fruits que dans le cas d'une forte implication des artistes-médiateurs-éducateurs auprès des participants, et inversement. Aussi, il importe que le médiateur initie un dialogue et anime une discussion au cœur de l'action afin de faire résonner l'activité dans la conscience des participants.

Le travail de l'artiste médiateur devient ici une stratégie pédagogique qui engage de façon dynamique les processus de prise de conscience et d'action.

Les activités de cocreation par exemple permettent à un groupe de se mobiliser et de relever un défi artistique collectif. Et si l'activité de cocreation est réalisée avec des

matériaux écologiques, la matière elle-même servira de base aux discussions et réflexions durant le processus de création. Un retour sur l'activité terminée pourra également favoriser les interactions des processus de conscientisation. Cette stratégie invite les participants à s'engager authentiquement et à faire un retour sur leurs actions sous forme de rétroaction et d'évaluation, donc sur ce qui les sous-tend : les représentations, les croyances, les valeurs, les contextes particuliers et globaux, etc. Il s'agit de les engager consciemment vers la reconstruction de leurs rapports à eux-mêmes, aux autres et à l'environnement. Et l'artiste-médiateur, ne doit-il pas donner l'exemple, en joignant l'acte à la parole afin de maximiser l'impact de la *praxis* qu'il tente de développer ?

Mais parmi les artistes, combien sont-ils, celles et ceux qui se fixeront un tel agenda et feront l'effort de travailler hors de leur champ de compétences ? Combien oseront brouiller les frontières entre l'art et la vie ?

Dans le chapitre suivant, je m'intéresserai justement à ces artistes qui furent les premiers à abolir cette frontière entre la pratique de l'art et le quotidien, entre l'environnement et le monde artistique. À travers une mise en contexte historique de l'art, je présenterai différentes pratiques artistiques dites environnementales ou écologiques qu'on pourrait nommer des « *praxis écoartistiques* » œuvrant dans l'intérêt de l'environnement et de la communauté.



## 4. ÉCOART

### 4.1. Historique de l'écoart

Le souci écologique, qui a nourri un grand nombre de pratiques artistiques au cours des 50 dernières années, renoue avec une tradition qui ménageait un espace d'implication direct de l'art dans la vie. Rompant avec diverses formes d'art qui avaient développé un tel degré d'autonomie qu'elles ont pu paraître abstraites, sans lien avec la vie ou avec quoi que ce soit qui n'est pas art, l'art dit « écologique », viable, à l'instar d'autres démarches « impliquées », s'est résolument engagé à vouloir changer la vie.

Car c'est bien ce qui distingue la revendication écologiste, son intérêt pour le bien commun, pour ce qui n'appartient à personne en propre, mais dont chacun doit répondre. Pour un artiste, la nature, l'eau, l'air, l'environnement visuel et sonore, et en particulier tout ce qui le trouble et menace la nature, peut devenir une partie concrète ou référentielle de la démarche artistique.

#### 4.1.1. L'art pour l'art

*Nos productions culturelles sont devenues des monocultures* (Gablik, 1991 : 42).

Dans son livre *The Reenchantment of Art*, Suzie Gablik (1991) affirme que nous avons été endoctrinés en Amérique du Nord avec un paradigme esthétique qui enlève tout devoir moral à l'art et nie tout potentiel rédempteur pour le changement social.

Afin d'illustrer son propos, elle cite Clement Greenberg : « I don't see art as having ever, in a real sense, affected the course of human affairs » (Greenberg in Gablik, 1991 : 38); et selon elle, nous sommes encore dans l'inertie de cette philosophie. Et lorsque l'art n'assume plus de responsabilité quant à sa définition philosophique, et affiche ouvertement son manque de signification, on fait face à un grand péril, puisque l'art devient pure esthétique et objet d'art irresponsable.

#### 4.1.2. L'art pour la vie

Voici le point de vue que propose Gablik depuis 1991 : l'art peut faire une différence – pour le bien-être des communautés, et pour notre relation avec la nature – et c'est cette différence qui devrait être la juste mesure de son succès, et non l'argent, les critiques favorables, ou une liste imposante d'expositions ; tous signalant une allégeance conditionnée au marché de l'art (Gablik, 1991).

Car aujourd'hui, si on caricature le monde de l'art, on pourrait dire qu'il gravite autour de deux pôles « esthético-éthiques » dominants :

- Certains artistes ne remettent pas vraiment en question le monde de l'art dans lequel ils évoluent. Ces artistes recherchent la ressemblance, l'assimilation, et ne remettent pas en question, par leurs pratiques, les institutions au sein desquelles ils œuvrent.
- Les autres développent un système de valeurs alternatif qui n'est pas rattaché à l'autorité du monde de l'art, des galeries et des musées. ~~Ils prônent un art~~ autosuffisant et veulent que l'art se fixe un agenda, qu'il ait un sens social.

« Il y a *bon*, mais il y a aussi *bon pour* quelqu'un ou quelque chose<sup>4</sup>. Dans lequel de ces sens l'art et l'artiste doivent-ils être bons ? » demande Margaret Atwood (Atwood in Gablik, 1991 : 40). Afin que l'art retrouve une signification en lien avec les préoccupations socioécologiques actuelles, Suzie Gablik propose de donner à la pratique artistique une base spirituelle et humaniste pour que cette dernière participe au développement d'une civilisation avec plus de cœur et de compassion (Gablik, 1991 : 42 ; voir aussi Heyd, 2007 ; Sigurjonsdottir, 2006).

---

<sup>4</sup> *italiques ajoutés.*

## 4.2. Art et environnement

### 4.2.1. 1960 : les interventions & les happenings

Vers la fin des années 1960, les préoccupations écologiques s'imposent en bloc dans la culture populaire et la contre-culture. Apparaissent, dès lors, de nouvelles pratiques artistiques très diversifiées, dites écologiques, qui s'intéressent à l'éthique, à la justice environnementale, aux questions de santé et de pollution et à la préservation de la nature.

L'art écologique, reproduisant les approches systémiques qui ont commencé à se répandre dans le public au cours des années 60, se présente en fait comme une interface entre l'art et la nature, le collectif et le privé, les industriels et les écologistes, l'objet et l'action, la théorie et la pratique. Il tente de conjuguer les ressources et les besoins de chacun des deux mondes, de sensibiliser au pire en injectant du meilleur.

L'utilisation de la performance comme stratégie politique est devenue assez généralisée pour de nombreux groupes d'activistes. Très influencés par l'Internationale situationniste de Guy Debord et la pensée de l'artiste Joseph Beuys, ces tenants d'un activisme culturel travaillant en défenseurs du bien et du juste, ont souvent été présentés comme des « collectifs culturels » (Veillette, 2008), alors que d'autres préfèrent parler de leurs pratiques comme le fruit d'un « art militant » (Longoni, 2007, dans Veillette, 2008).

L'organisation d'événements artistiques percutants spécialement conçus pour être disséminés dans les médias a longtemps été une forme d'activisme culturel à laquelle les groupes environnementaux ont eu recours pour créer des opportunités de participation publique (DeLuca, 1999).

Puis la participation du public au processus de création prend une dimension décisive qui rapproche, selon Fortin (2000), diverses formes d'art actuel de celui des années 1960, notamment des happenings. Cette proximité serait tributaire d'un retour de l'« utopie » de la participation, cette dernière favorisant la « parole expressive » plutôt qu'« analytique ».



*Ces pratiques invitent, depuis le champ culturel, à une redéfinition de l'imaginaire social tel qu'il est institué dans un contexte donné. En d'autres termes, il s'agit de pratiques politico-subversives – politiques, puisqu'elles interpellent des institutions ou des acteurs politiques ; subversives, puisque cette interpellation s'accompagne généralement d'une délégitimation ou d'un questionnement de l'ordre établi – agissant depuis le culturel (Veillette, 2008 : 106).*

#### 4.2.1. 1970 : « New genre public art » et « écovention »

L'apparition de l'art écologique s'explique aussi par certains développements propres du champ de l'art. On se fatigue de la pureté formaliste. C'est un peu ce que signifient toutes les formes d'art qui ont enraciné leur démarche dans les réalités extraartistiques. L'art écologique, comme plusieurs formes d'art conceptuel, a abandonné la polarisation sur l'objet au profit de la notion de processus.

Les années soixante-dix voient donc l'entrée en scène d'un nouveau type de démarche artistique nommé quelques décennies plus tard « new genre public art » (Lacy et al., 1995), et « écovention » (écologie + invention) (Spaid, 2002). Dans ce type de projet, les artistes proposent une ~~stratégie inventive pour transformer physiquement un~~ écosystème local. Tous ces projets in situ, qu'il s'agisse de récupération, de restauration ou de régénération de sols pollués s'inscrivent dans l'héritage de l'art conceptuel, car tout est axé ici sur la question du processus. Le développement de ces écoventions se révèle souvent très long et laborieux, dans la mesure où elles nécessitent la collaboration d'instances politiques, scientifiques et aussi, bien entendu, de la communauté locale, qui doit ensuite s'engager à préserver et entretenir ces écoventions. Ainsi, les citoyens doivent être également convaincus du bien-fondé de ces projets pour leur communauté.

C'est durant ces années que s'organisent des projets spectaculaires : par exemple Joseph Beuys, qui fut un des premiers artistes à imputer à l'art une responsabilité et un devoir d'intervenir de manière créative sur nos conditions sociales et de les transformer, par exemple avec son intervention 7000 chênes, à Kassel, qui se prolongera sur plusieurs années. Autre exemple, les déversements d'ordures pendant trois années consécutives sur le carré central de la ville de Cuibâ par l'artiste brésilien Bené Fonteles,

pour « rapporter aux gens les déchets laissés dans les forêts, les rivières et les chutes lors des pique-niques de fin de semaine ».

En 2002, Greenmuseum ([greenmuseum.org](http://greenmuseum.org)), un réseau virtuel d'artistes écologiques, fondé par Samuel Bomer, collabore avec Ecoartspace ([ecoartspace.org](http://ecoartspace.org)), un autre organisme environnemental en ligne, afin de produire une exposition rétrospective appelée « Écovention » au Centre d'art contemporain de Cincinnati. Ils publient un catalogue recensant tous les artistes engagés (les « écoventionnistes ») depuis trois décennies dans la réclamation et la restauration des écosystèmes endommagés. « Écovention » présente ces projets comme des études de cas qui pavent le chemin pour intégrer l'art dans notre quotidien afin de réaliser les changements nécessaires dans le monde (Spaid, 2002 ; Lacy et al., 1995).

Une importance primordiale est donc accordée à toutes les facettes de la création : processus de dégradation des éléments naturels, processus de transformation de la matière en œuvre, processus de rencontre, de communication avec les participants. Et comme le signalait Lawrence Halprin (1969), même lorsqu'on souhaite dévoiler le processus, ce n'est que la pointe de l'iceberg qui est visible : les 9/10 restent inexprimables.

Durant les décennies suivantes, d'autres artistes (Collins, Goto, Weinberger, De Vries, etc.) visent également par leur pratique un changement de conscience en faveur d'un plus grand respect de notre environnement (Strelow, 1999 : 160-162 ; voir aussi Carruthers, 2006b ; Collins et Goto, 2005a et 2005b ; Evans et McCloskey, 2007 ; Grande, 1992, 1994, 2004 ; Laville et Leenhardt, 1996 ; Matilsky, 1992 ; Strelow, 2004).

#### **4.3. Art et société**

La pensée écologique se trouve immanquablement confrontée dans son application, à la complexité du monde contemporain et aux contingences particulières qui en découlent. La modernité encourage la spécialisation, et avec elle la séparation des sphères d'activité, au point de les rendre incompréhensibles et insignifiantes les unes

par rapport aux autres. C'est cette tendance, et le sentiment d'aliénation qui l'accompagne, que le développement viable et son approche globaliste ont cherché à renverser afin de permettre à l'humain de s'y retrouver, de se sentir partie d'un tout qu'il contribue à maintenir et à transformer.

#### 4.3.1. Activisme culturel

Les auteurs qui ont tenté de définir et théoriser le terme « *activisme culturel — cultural activism* » mettent l'emphasis sur l'usage intentionnel de ressources culturelles dans un contexte de mobilisation de mouvement social. Les définitions les plus élaborées du terme impliquent l'usage de ressources culturelles et de modes d'expression culturels enracinés dans la vie quotidienne afin d'articuler la vision et la voix d'une communauté dans un contexte de lutte politique (Fischer & Brown, 1996 ; Ginsburg, 1997 ; Hofrichter, 1993 ; Pinder, 2008).

Hofrichter présente l'activisme culturel comme une manière de donner la parole à la population en accordant véritablement une importance aux discours et aux images contenant la mémoire historique et les expériences actuelles de la société et de l'individu (Hofrichter, 1993 : 89). Et aussi comme « une stratégie pour le changement et la libération sociale » impliquant l'usage de ressources culturelles (théâtre, contes, arts visuels...) comme moyen d'élargir la portée d'expression dans les controverses environnementales et pour défier nos *a priori* sur l'organisation de la société (Hofrichter, 1993 : 90).

#### 4.3.2. Espace public

Les espaces publics ont d'abord renvoyé à des lieux appartenant au domaine public. À la fin des années 1970, ces lieux que sont les rues, les places ou les parcs se voient donc progressivement reconnaître des caractéristiques communes qui leur sont propres : espace vide générateur de tensions entre les éléments du bâti ; espace de médiation permettant la vie sociale ; espace de valeurs et signe de la culture urbaine. En s'appropriant le terme générique d'espace public, intellectuels, professionnels et

décideurs reconnaissent aux lieux qu'il recouvre non plus seulement une fonction, mais aussi des qualités, une valeur d'usage et un sens.

Le terme d'espace public tend aujourd'hui à s'imposer pour désigner plus généralement les lieux que le public fréquente, indépendamment de leur statut. Ainsi, les lieux privés ouverts au public, comme un centre commercial ou une galerie marchande, sont souvent qualifiés d'espaces publics. Car il y a bien dans la ville des usages publics de certains espaces privés. Mais à l'inverse, il y a aussi des usages privés du domaine public : une autoroute urbaine, une rue d'enclave résidentielle ressemblent à des espaces publics, mais en sont-ils encore ? (Lussault, 2007)

L'emploi du terme demeure donc controversé, si bien que d'autres ont été proposés. Certains proposent le terme d'« espace commun », défini comme « un agencement qui permet la coprésence des acteurs sociaux, sortis de leur cadre domestique » et englobé par l'« espace public » considéré comme « l'une des modalités d'organisation possibles de l'interaction sociale » (Lussault, 2001). D'autres proposent des classifications plus poussées permettant de caractériser les « espaces créés de toutes pièces dont le caractère privé est présent dès le départ » : « espaces privés accessibles au public » et « espaces privés (communautaires) d'allure publique » (Dessouroux, 2003).

En parallèle, les espaces publics font l'objet d'une idéalisation importante dans les sociétés occidentales, si bien qu'ils sont souvent considérés comme un « espace vertueux de la citoyenneté, porteur intrinsèquement des vertus de l'échange interpersonnel » (Lussault, 2001). Cela s'explique par l'histoire du terme, qui établit un lien fort entre la crise des espaces publics et celle de la vie collective et de la démocratie (Tomas, 2001).

#### 4.3.3. Art public

Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, il convient de s'interroger sur la « publicité » de cet art dit « public ». Une première définition consiste à admettre qu'une

œuvre devient publique lorsqu'elle sort de l'enceinte muséale pour se fondre dans l'environnement urbain. Il suffit qu'elle soit installée sur une place, dans un parc ou intégrée à l'architecture d'un bâtiment pour acquérir aussitôt un caractère public. Précisons que cette œuvre peut soit occuper l'espace de façon passive, à la façon des statues commémoratives, soit créer des renvois visuels et symboliques avec cet espace, et c'est le propre de beaucoup d'œuvres contemporaines dites contextuelles, *in situ* ou *site specific*<sup>5</sup>.

Cette première définition, si elle n'est pas fausse, est cependant incomplète. En effet, l'« espace public », dans lequel intervient l'art public, ne saurait s'entendre au sens littéral « d'un lieu fréquenté par le public », mais doit être pris dans son acception politique, c'est-à-dire comme un espace civique, un espace de discussion et de délibération où se décide le destin de la collectivité. L'art public, dans son rapport à l'espace public, n'est jamais neutre, mais renvoie aux libertés publiques fondamentales.

Il est important de rappeler que les moments forts de l'espace public (sa naissance en Grèce, sa renaissance au ~~Siècle des Lumières~~) se sont accompagnés d'un art très actif politiquement. Pour les Grecs du Ve siècle avant J.-C, qui ont, pour la première fois, expérimenté ce lieu où s'exerce la raison critique, l'art joue un rôle notable dans les affaires de la cité et oriente parfois les décisions des citoyens au même titre que les débats politiques. Lorsque l'espace public réapparaît au XVIIIe siècle, c'est d'abord dans le domaine des arts et des lettres pour s'étendre, par la suite, au domaine politique et juridique (Habermas, 1995).

---

· On retrouve ici l'idée « classique » du *genius loci*, le 'génie du lieu', affirmant que l'esprit et l'atmosphère du milieu exercent une influence sur ceux qui l'habitent (Norberg-Schulz, 1980). L'idée n'est évidemment pas aussi simpliste et les travaux de Norberg-Schulz reprennent largement les réflexions de M. Heidegger sur la coévolution du lieu de ceux qui l'habitent (Heidegger, 1971). Une œuvre, une commande achevée, cesse d'appartenir aux personnes qui l'ont portée pour appartenir à tout le monde. D'autres situations vont se créer. Le site devient un lieu de vie, mais qui n'est pas formaté, qui n'entre dans aucune catégorie existante.

#### 4.3.4. Acuponcture urbaine

Jaime Lerner, qui fut responsable de l'Institut de recherche et de planification urbaine de Curitiba (IPPUC) ainsi qu'un acteur important dans la transformation de cette ville, propose d'user d'une forme d'« acuponcture urbaine » pour induire des changements positifs dans l'espace public. Cette acuponcture implique des interventions socioculturelles « chirurgicales » qui tentent de créer un effet catalytique, dégagent une énergie nouvelle pour la communauté et fonctionnent alors comme émulateur social positif (Lerner, 2003).

Wood et Landry (2008 : 263) proposent comme exemple d'intervention acuponcturale d'identifier un certain nombre d'espaces publics clés (formels et informels) et d'investir dans leur « redesign » (discret), leur animation et leur entretien pour augmenter le niveau d'usage et d'interaction par tous les groupes culturels. Et une technique commune de « redesign » durable de l'espace public, qu'on observera plus loin dans la pratique de Nayan, consiste à réaliser des projets d'art mural.

#### 4.3.5. Art mural

L'art public peut prendre de nombreuses formes, mais toutes partagent le même objectif : permettre une rencontre locale et directe avec l'art, dans la rue. Les œuvres publiques sont conçues pour entrer en relation avec la communauté environnante, et ont souvent une signification qui résonne particulièrement avec le lieu où elles sont installées.

Je discuterai ici brièvement de l'art mural, afin de souligner l'importance de cette forme d'art public chère à la pratique de Nayan que je présenterai plus loin. Les murales sont souvent particulièrement captivantes par leur taille souvent imposante et leur accessibilité. Aussi, leurs images attirent l'attention du public et poussent les spectateurs à explorer différents niveaux de significations et à découvrir des histoires enfouies. En tant que forme d'art public, les murales servent de « lieux d'interaction sociale » (Laa & Diepeveen, dans Ulbricht, 2003 : 10).



De plus en plus, les projets de murales ne se contentent pas de représenter un message adressé à la communauté, mais intègrent la communauté au sein même du processus de création. Depuis les années 1970, le mouvement muraliste suit le courant de la démocratie culturelle en impliquant artistes et résidents dans des entreprises d'art public intégrant de plus en plus la participation : les murales sont réalisées *pour* la communauté *par* la communauté.

La création de murales communautaires avec des thèmes environnementaux, ou murales écologiques comme les nomme Kang Song et al. (2011), peut aider à :

- développer l'intérêt et conscientiser la population locale aux problématiques environnementales actuelles ;
- encourager le dialogue, le débat et l'action dans l'élaboration des solutions collectives à mettre en place ;
- établir des liens sociaux plus forts et promouvoir l'entraide communautaire (Desai & Chalmers, 2007).

La production participative d'une œuvre avec un thème environnemental permet d'impliquer les citoyens et les conscientiser.

Il existe toutefois un danger avec la représentation de thématiques environnementales : elles sont parfois le seul aspect environnemental du projet. Par exemple, lorsque les matériaux utilisés pour représenter la thématique environnementale sont particulièrement polluants, ou lorsque cette œuvre est commanditée par une entreprise qui pollue énormément, l'œuvre peut-elle prétendre à une sensibilisation efficace ? Le message est-il le même ?

#### 4.4. Art et individu

##### 4.4.1. Art communautaire

Dans le mot « communautaire » résonne la définition politique de Saul Alinsky (1972) qui voulait souligner l'importance pour le groupe des intérêts partagés dans l'immédiat et sur long terme. Ainsi, l'art communautaire place le rôle de l'artiste dans des

contextes sociaux précis, mais variés et met à l'épreuve sa flexibilité professionnelle. Celui-ci doit prendre en compte ces facteurs contextuels pour tenter de répondre à une situation unique (Putland, 2008).

L'art communautaire peut également être défini comme un type d'expression contextualisé, collectif et spécifique ne faisant pas partie du marché de l'art, et n'étant pas une marchandise (Mosher, 2004 : 530).

Il ne fait pas simplement la promotion d'une plus forte interaction sociale, mais attire l'attention sur certaines inégalités et incite à l'action pour un changement à plus grande échelle de la société (Murray & Tilley, 2006). Une revue de la littérature à ce sujet suggère que l'investissement dans les arts communautaires peut améliorer considérablement la qualité de vie des individus et renforce les communautés en ouvrant de nouvelles voies de communication (Matarasso, 1997).

Du point de vue individuel, l'implication dans des activités artistiques est très plaisante ; elles sont excitantes, permettent l'expression individuelle, le développement de compétences et contribuent à la confiance en soi, la croissance personnelle et le sentiment de bien-être de l'individu (Murray et Crummett, 2010)

Du point de vue communautaire, la nature collaborative et socialement engageante des activités d'art communautaire crée une opportunité pour les gens de se rassembler, partager des idées et communiquer leurs visions (Gorjanicyn, 2007).

#### 4.4.2. Esthétique relationnelle

On peut aisément faire des liens entre l'art communautaire et ce que le théoricien et critique d'art français Nicolas Bourriaud identifie comme l'émergence, au milieu des années 1990, d'une « esthétique relationnelle » (Bourriaud, 1998). Il s'agit d'une forme d'art dont l'intersubjectivité forme le substrat, et qui prend pour thème central l'être-ensemble, la « rencontre » entre « regardeur et tableau » (Bourriaud 1998 : 15)

La performance, les happenings, les œuvres appelant la participation du public sont autant d'exemples de cette centralité du relationnel dans les pratiques artistiques



contemporaines. Bourriaud voit dans la prolifération des productions artistiques qui mettent en avant-scène cette relation une véritable position politique. C'est que l'esthétique relationnelle interviendrait en réponse à des symptômes alarmants de l'« antirelationnel ».

Vivre ensemble dans nos sociétés occidentales ne veut pas nécessairement dire être en relation avec d'autres personnes. Beaucoup de gens vivent un quotidien très solitaire ; et l'art viserait à restituer ce lien social sous la forme de l'esthétique relationnelle, d'*art qui relie* (Tremblay, 2002) ou de la *re-liance*.

#### 4.4.3. Re-liance sociale

Le sociologue belge Marcel Bolle De Bal pose sous un angle sociologique original, les résistances qu'oppose le champ social face, entre autres, à la logique marchande. Parler de *re-liance* (ou *reliance*) sous-tend une dimension psychosociologique et anthropologique. Bolle De Bal propose la définition suivante du verbe re-lie « créer ou recréer des liens, établir ou rétablir une liaison entre une personne et soit un système dont elle fait partie, soit l'un des sous-systèmes » (Bolle de Bal, 2003 : 100). Les acteurs sociaux (sujets ou individus) évoluant dans le champ social sont à la fois *liés* par des liens directs entre eux et *re-liés* par un ou des systèmes médiateurs qui peuvent prendre la forme d'institutions sociales ou de système culturel de signes ou de représentations collectives.

Dans un sens plus étroit, Bolle De Bal définit la reliance sociale comme étant :

« (...) l'action visant à créer et à recréer des liens entre des acteurs sociaux que la société tend à séparer ou à isoler, les structures permettant de réaliser ces objectifs, et les liens ainsi créés » (Bolle de Bal, 2003 : 102).

La reliance sociale répond à une aspiration des acteurs sociaux qui tendent vers de nouvelles formes de communication, d'échange, de rencontre et même d'affection et d'amour. À ceux qui l'accusent d'embrasser une anthropologie mystique ou religieuse, Bolle de Bal se défend de tomber « dans le piège de l'illusion groupale » (Bolle de Bal, 2003 : 105), dans laquelle l'identité est noyée dans le collectif. Il se réfère plutôt à une

anthropologie laïque, qui ne tombe pas dans l'idéal fusionnel, mais se nourrit « de lucidité critique, d'analyse dialectique et d'interprétations paradoxales. » (Bolle de Bal, 2003 : 106) Ce besoin de reliance émerge chez les acteurs sociaux en réaction à un autre phénomène, celui de « déliance sociale » ; nous vivons dans une société de la raison, une société raisonnante dominée par le principe de division, de déliance :

*« Qu'il s'agisse d'Horace contre les Curiaces (diviser pour vaincre), de Machiavel contre les fléaux du Prince (diviser pour régner), de Descartes contre les secrets de la Vie (diviser pour comprendre), de Taylor contre les freinages ouvriers (diviser pour produire), toujours est mise en avant par le biais parfois déformant des mythes, des représentations simplifiées, de recettes compartimentales, l'utilité de diviser pour dominer.(...) Cette raison-là est déraisonnable et porte en elle le germe de ce qui peut être perçu comme une nouvelle maladie, la déliance, conséquence de la rupture des liens humains fondamentaux » (Bolle de Bal, 2003 : 109)*

Ce phénomène, antérieur aux nouvelles technologies, s'est accentué avec la forte croissance de ces dernières qui sont à l'origine d'une *double réalité contradictoire* : le développement de la reliance technique dissout la reliance humaine. Les possibilités d'informations et de communications sont multipliées tout en aggravant le problème de l'information et de la communication.

« Cet isolement de fait est source d'une *solitude* paradoxale : les hommes sont reliés par des techniques, non par le corps ; ils sont connectés, mais n'ont plus de relations (face à face) » (Bolle de Bal, 2003 : 110).

Tout en prenant en compte les individualités de tout un chacun, l'enjeu est de recréer des liens ou d'en créer de nouveau à travers un processus créatif dans lequel la création artistique serait le liant, tandis que la collectivité et l'artiste médiateur en seraient les cocréateurs.

#### 4.5. L'écoart — à la confluence de la médiation culturelle et de l'éducation relative en environnement

Dans les deux premiers chapitres de cette revue de littérature, j'ai souligné le fait que la culture et la médiation culturelle proposaient un cadre théorique critique permettant de bien comprendre la place de l'artiste médiateur dans le cadre de l'Agenda 21C du

Québec. Ce cadre théorique présente le médiateur comme un acteur socioculturel à la fois neutre et politisé qui joue un rôle privilégié dans la rencontre et la collaboration de différentes sphères sociales habituellement dissociées. Toutefois, la médiation reste floue, ou plutôt, ne prend pas de parti résolument écologique et ne présente donc pas de démarches écologiques pouvant être intégrées au processus de création artistique.

Si l'éducation relative à l'environnement reste aussi approximative que la médiation sur les différentes manières d'incarner sa pédagogie, elle affirme par contre clairement la nécessité de développer une pratique qui intègre une approche écosystémique ainsi que certains questionnements garants de valeurs. Elle intègre pleinement la vision écologiste à son cadre d'action et pousse plus loin l'idée qu'il faut que les gens se transforment eux-mêmes à travers le processus de création.

#### 4.6. Populariser les termes « écoart » et « écoartistique »

Dans ce quatrième chapitre sur l'écoart, on a vu qu'au milieu du tumulte de notre époque, il importait de recentrer la démarche artistique autour de valeurs structurantes afin de consolider ses fondations et créer des médiums artistiques permettant d'agir avec la société sur l'environnement.

L'objectif de cette première partie du mémoire consiste donc à proposer l'usage courant des termes « écoart », et son adjectif dérivé « écoartistique » qui doivent être ici compris comme une *praxis* artistique, une rencontre volontaire et déterminée entre médiation culturelle et ERE ; entre médiation et éducation, culture et nature. Les termes écoart et écoartistique, peuvent enrichir le vocabulaire du milieu culturel et environnemental, mais surtout combler une lacune. En effet, il semblerait qu'il nous manque des mots pour décrire ces pratiques pourtant de plus en plus établies. Et il convient de pouvoir nommer la spécificité d'une démarche pour mieux la transmettre, et éviter de toujours faire appel aux autres pratiques pour décrire la sienne.

En effet, il est intéressant de noter que d'une certaine manière, « écologie », « écologique » et « environnemental » sont des mots résolument rattachés au monde des sciences et peinent à trouver leur place dans celui des arts et de la culture, même

à l'heure de l'Agenda 21 de la culture du Québec. Le terme « écologiste » de son côté, est connoté d'une touche de « fanatisme environnemental », parce que l'on parle souvent de groupes écologistes comme Greenpeace. Mais cette connotation très activiste ne convient pas à bon nombre de pratiques artistiques qui souhaitent s'impliquer plus discrètement dans la protection de l'environnement simplement à travers leur démarche et les choix qu'ils posent durant le processus de création et non pas par un message politique fort et explicite.

Les termes écoart et écoartistique sont clairement rattachés au monde de l'art, et permettent d'y faire entrer l'« éco ». Ces termes, par exemple, pourront s'avérer utiles pour décrire un nombre grandissant de pratiques artistiques politisées, et résolument tournées vers le social et l'environnemental.

En effet, certaines pratiques écoartistiques, comme celle de Nayan, qui délaissent la visée grandiloquente de remanier la société dans ses fondements, tendent aujourd'hui à insérer leurs enjeux dans les paramètres systémiques du moment, à « changer le système de l'intérieur », notamment par l'intégration dans le processus de création de résidus, déchets de toutes sortes, recyclables ou non, matières premières et objets trouvés.

Le recyclage, la récupération et la réutilisation prennent une ampleur qui dépasse la gestion résiduelle et la consommation d'énergie pour comprendre le détournement des traces culturelles en général. Les créateurs qui répondent d'une pensée écologique se plaisent à saisir des occasions tandis qu'elles leur passent sous la main, et à extrapoler des idées grappillées dans le sillage de la culture populaire et la consommation de masse.

On assiste à une créolisation, une expansion des possibles par le recyclage, le « patentage » et le rapiéçage tout autant que l'ouverture de l'architecture, du design, de l'urbanisme et de l'ingénierie aux horizons d'une écologie sociale pratiquée au jour le jour.

Privilégier fortement ou exclusivement l'utilisation de matériaux récupérés pose certaines contraintes, mais par la restriction du champ d'action, on dirige l'inspiration de manière constructive en réduisant corrélativement l'empreinte écologique, et cette démarche fait souvent partie des fondements de nombre de pratiques écoartistiques.

Dans la suite de ce mémoire, après la présentation du déroulement d'un atelier écoartistique participatif de Nayan, j'exposerai les différents outils méthodologiques auxquels j'ai recouru pour étudier ces ateliers.

Enfin, je décrirai en détail la pratique écoartistique de Nayan qui accorde justement une place centrale à la récupération et au processus de cocréation.

## PARTIE II : ÉTUDE DE CAS

### 5. MÉTHODOLOGIE

#### 5.1. Exemple de mosaïque participative — café *Sain Fractal*

Pour mieux visualiser ce qu'est un atelier écoartistique participatif de mosaïque et illustrer comment naissent les questionnements à la base de ce mémoire, je commencerai par une description en cinq étapes d'un projet de mosaïque participative de quatre jours réalisé en août 2009 au café étudiant *Sain Fractal* situé au sein du pavillon des Sciences de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Une série de questions en émergent et permettent d'introduire plus clairement les facteurs qui minimisent ou maximisent le succès d'une telle activité.



#### Esquisse, casse, colle & finition

Il est possible de participer à toutes les étapes de création :

1. **Élaboration de l'esquisse et projection sur le support**
2. **Casse et tri de la céramique récupérée**
3. **Collage des morceaux de céramique**
4. **Application du ciment de finition (coulis)**

La durée minimale d'une activité est de deux jours. Le premier, on colle les morceaux et le deuxième, on applique le ciment de finition. (Ceci implique d'avoir cassé la céramique à l'avance, et ne tient pas compte de l'élaboration de l'esquisse.)

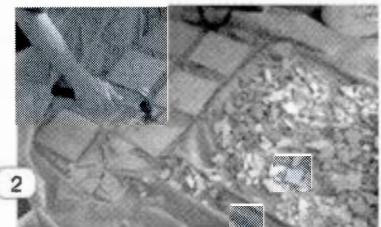
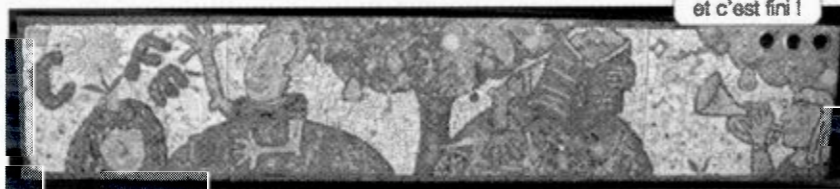


Figure 5.1 Déroulement d'une activité — Exemple de la mosaïque du Sain Fractal



#### 5.1.1. Prise de contact et définition du projet

- a. D'abord les employés-étudiants du café *Sain Fractal* ont découvert les mosaïques de Nayan grâce au bouche à oreille et au site Internet — *nayan.ca*. Puis, un porteur de projet a exprimé le désir de trouver un financement local pour un projet de mosaïque qui donnerait vie au comptoir du café ;
- b. Les intéressés ont été aiguillés, grâce au site Internet, sur certaines réalisations passées pouvant les inspirer. Et un devis a été négocié pour la réalisation d'une activité de quatre jours — durée jugée nécessaire pour couvrir la devanture du comptoir ;
- c. Une fois le devis accepté, les étudiants avaient pour tâche de penser aux thèmes qu'ils voulaient voir représentés dans l'œuvre et qui cadreraient bien avec l'esprit du café, du lieu et des gens qui le fréquentent ;
- d. Puis les thèmes proposés ont été librement interprétés et trois esquisses préliminaires ont été présentées ;
- e. Après leur critique des premiers jets, le dessin a été ajusté pour produire une esquisse finale qui a été acceptée.

#### 5.1.2. Préparation

- f. Durant les semaines précédant la création de l'œuvre, de la céramique est récupérée auprès de centres de récupération, de commerçants et d'artisans ;
- g. Aussi, des bas reliefs et hauts reliefs en céramique sont façonnés en atelier pour être intégrés lors de la réalisation (dans ce projet : yeux, bouches, fioles de chimie, feuilles, tasses) ;

- h. Enfin, un sac contenant par exemple des touches de claviers d'ordinateurs, ainsi que plusieurs petits objets insolites est préparé : les participants pourront utiliser ces petits objets comme signature.

### 5.1.3. Réalisation

- i. Jour 1 : Avec un projecteur, l'esquisse finale a été directement reproduite sur les quatre panneaux de bois aggloméré qui composent la devanture du comptoir ;
- j. Jour 1 : Ces panneaux de bois ont été ensuite dévissés et déposés sur des tables pour faciliter la pose des morceaux de céramique ;
- k. Jour 1 : Pendant ce temps, les participants présents (en moyenne 5 à 7) ont joyeusement cassé la céramique récupérée et ensuite classé les morceaux obtenus par couleurs et par teintes dans différents bacs prévus à cet effet (ex : bleu foncé, bleu clair, vert foncé, vert clair, etc...) ;
- l. Jour 1,2,3 : Les participants ont collé avec une colle blanche non-toxique tous les morceaux de la mosaïque ;
- m. Ils ont commencé par placer les pièces de céramique artisanales (yeux, bouches etc...) ;
- n. Puis le contour noir qui délimite les éléments picturaux de la fresque ;
- o. Ils ont ensuite rempli l'arrière-plan d'une couleur unie imposée à 90 % (ici, blanc) ; mais ont pu mettre 10 % de n'importe quelle couleur ;
- p. enfin ils ont complété tous les éléments d'avant-plan. Ils ont décidé des couleurs, tout en respectant une règle de contraste. Ils étaient encouragés à agrémenter le tout d'objets trouvés qu'ils avaient apportés et que nous leur avons également fourni.



#### 5.1.4. Finition

- q. Jour 4 : Les participants ont appliqué le ciment de finition en prenant soin de bien remplir tous les interstices afin de sceller l'œuvre, la rendre durable, et unir tous les morceaux ;
- r. À la fin de la journée, le comptoir a été réinstallé, transformé en œuvre d'écoart publique et participative ;
- s. Et voilà, c'est fini !... pour les participants du moins.

#### 5.1.5. Communication

- t. Durant la préparation et la réalisation de l'œuvre, un appareil photo muni d'un intervallo-mètre a été placé dans un coin de pièce afin de prendre une photo toutes les minutes et conserver des traces du processus ;
- u. Grâce à cela, des photos ont pu être publiées sur le site Internet ainsi qu'un film d'animation réalisé à partir des séries photographiques illustrant le processus de création ;
- v. Les photos sont accompagnées d'un descriptif du projet et d'une liste de remerciements soulignant l'implication de chacun et chacune ;
- w. Les employés et employées du café ont par la suite inauguré l'œuvre lors d'une soirée étudiante festive ;
- x. Les employés du café ont rapporté par la suite que de nombreux commentaires spontanés et positifs ont accueilli la nouvelle fresque.
- y. Évaluation de l'activité avec les participants
- z. Retour critique sur l'activité au sein de Nayan

### 5.1.6. Questions sur les différentes étapes

- D'abord, quand et comment un groupe de gens exprime-t-il le désir de recevoir et de financer un projet, une murale de mosaïque en l'occurrence ?
- Ensuite, comment préparer adéquatement le groupe au travail d'esquisse ? Comment présenter au mieux les idées préliminaires, la démarche, les réalisations passées ?
- Dans l'étape suivante, les artistes utilisent leurs capacités en conception et en dessin pour rassembler les idées avancées, de manière abstraite ou figurative. Ils ajustent le dessin en fonction des critiques jusqu'à produire l'esquisse finale.
  - Jusqu'à quel point peut-on intégrer les participants dans cette étape de synthèse graphique dans la mesure où il faut garantir un produit fini réunissant des aspirations diverses en une seule image cohérente et esthétique ?
- Au fil des jours, le groupe est initié à la mosaïque : ils cassent de la céramique, la classent, collent tous les morceaux, appliquent le ciment de finition, et découvrent finalement leur œuvre intégrée à l'architecture ;
  - Quelles contraintes et quelle liberté peut-on donner aux participants tout au long du processus ? Comment apprécient-ils les différents aspects de chaque activité ? Se sentent-ils libres ? Quelles réflexions sont soulevées ? La démarche environnementale est-elle suffisamment explicite ? Est-ce que la démarche environnementale embellit l'œuvre ? Sont-ils fiers du résultat final ? Souhaiteraient-ils participer une prochaine fois ?
- Enfin, Nayan documente systématiquement le processus de création afin de conserver un souvenir accessible pour les participants et de révéler au public curieux la genèse de l'œuvre et son processus spécifique.

- Comment permettre aux gens intéressés de rester en relation avec Nayan ? Les médias s'intéressent-ils au projet ? Quel genre de plateforme le site Internet doit-il devenir pour répondre aux besoins des personnes désirant s'impliquer davantage, et même reproduire l'expérience de manière autonome ?

Avant de présenter certains éléments de réponse à ces questionnements, il convient de présenter la méthodologie utilisée pour étudier le cas de Nayan.

## 5.2. Mosaïque méthodologique

Pour évaluer une pratique comme celle de Nayan, il nous faut analyser les données de terrain recueillies lors des ateliers de mosaïque, puis comprendre comment les enjeux qui émergent peuvent concerner d'autres organismes. Je présenterai en détail la méthodologie complexe à laquelle j'ai dû recourir pour rendre compte de ce sujet.

En effet, il semblait difficile d'avoir recours à une méthodologie toute dessinée provenant d'un champ disciplinaire en particulier.

Un mémoire qui fait référence à des champs disciplinaires comme les arts visuels, l'anthropologie, la sociologie et les sciences de l'environnement nécessite une forme de « collage » au sein duquel les modes et procédures issus de plusieurs approches se conjuguent. J'appellerai cela une « mosaïque méthodologique », mais Stewart (2001) nomme cette opération un « processus de bricolage ». Ce terme désigne ici une avenue méthodologique établissant des croisements avec d'autres sphères de la connaissance, d'autres approches de recherche ou d'autres techniques de collecte ou d'analyse de données que celles provenant spécifiquement du champ de pratiques artistiques (Weinstein et Weinstein, 1991).

Devenir un « chercheur bricoleur » est un processus aussi complexe que celui de la création au sein duquel histoire de vie, compréhension et interprétation sensible du monde visible s'articulent pour former une vision cohérente du phénomène investigué (Bell et al., 2001).

### 5.3. Recherche en pratique artistique

*La recherche en pratique artistique est un domaine en émergence ; il n'est donc pas surprenant de constater que la réflexion épistémologique et méthodologique dans ce domaine ne fait que commencer pour ainsi dire. Mais malgré sa relative jeunesse, je crois que cette réflexion peut contribuer pertinemment à la discussion, notamment en ce qui a trait à la recherche de modes permettant de théoriser tout en demeurant près du terrain d'où émerge le savoir. Il s'agit de discuter de ces modes pour constater leur état actuel de développement, un développement qui, je le crois, est appelé à se poursuivre. Néanmoins, tel que montré ici, je pense qu'ils peuvent déjà interpeller des praticiens chercheurs d'autres domaines (Tremblay & Gosselin, 2008 : 69).*

On a tendance à considérer la création artistique d'abord et avant tout comme un lieu d'expression. Mais, au cours des dernières décennies, on en est venu à la considérer comme un lieu de construction de savoir, de développement d'idées et d'élargissement de la conscience.

Il s'agit « plutôt "d'habiter" — et non de revendiquer — un espace situé à l'intérieur du champ d'investigation qu'est la pratique artistique afin que le développement de méthodologies s'instaure à même ce terrain de pratique. » Cette prise de position est au cœur de l'ouvrage de Gosselin & Laurier (2004), en collaboration avec des étudiants-artistes-chercheurs souhaitant favoriser l'émergence de théories, de discours, de méthodologies prenant ancrage dans la pratique artistique

Ces différents auteurs (Gosselin, Laurier et Tremblay) en sont venus à parler de « recherche en pratique artistique » sous l'influence de Conte (2001) qui, de son côté, parle de « recherche en arts plastiques » pour désigner les recherches menées « dans le mouvement d'une pratique concrète et personnelle ». Finalement, l'expression « recherche en pratique artistique » leur est apparue plus pertinente encore parce qu'elle renvoie à toute recherche tirant parti d'une immersion du chercheur dans une pratique artistique (Tremblay & Gosselin, 2008 : 58 ; voir aussi Grushka, 2005 ; Le Gouic, 1996).

### 5.3.1. Théorisation-en-action

L'expression « théorisation en action » est empruntée à Domenico Masciotra (1998) qui a proposé un modèle de théorisation-en-action dans la poursuite des perspectives amenées par Schön (1983, 1987).

Le désir d'implication de praticiens dans le travail de recherche n'est pas récent, un mouvement similaire se développe depuis ces dernières décennies dans les sciences sociales, l'anthropologie, l'éducation et tous les domaines où l'on prend conscience que la pratique professionnelle représente un lieu de développement de connaissances inductives particulières, de connaissances sur la pratique et de théories émergeant de la pratique (Gosselin & Laurier, 2004 : 174). Dans ces domaines, le développement de perspectives pour la théorisation dans l'action est déjà bien amorcé (Argyris, Putnam et Smith, 1985 ; St-Arnaud, 1992 ; Van der Maren, 1996 ; Masciotra, 1998), mais il l'est encore peu dans le domaine des arts où la plupart des perspectives méthodologiques donnent notamment préséance à la recherche esthétique (théorisation en lien avec des œuvres d'art) plutôt qu'à la recherche poïétique (théorisation en lien avec les pratiques artistiques) (Passeron, 1989, 1996).

### 5.3.2. Autopoïétique

Alors que l'esthétique s'intéresse spécifiquement à la relation entre le public et l'œuvre d'art, la poïétique s'intéresse particulièrement à la relation entre l'artiste et l'œuvre en train de se faire. La recherche poïétique n'est pas exclusive à l'artiste ; n'importe qui peut faire de la recherche sur la pratique artistique. Dans le cas d'une recherche en pratique artistique par l'artiste lui-même, il s'agit alors de ce que Conte (2001) appelle une autopoïétique (Gosselin & Laurier, 2004 : 175).

C'est dans cette voie spécifique que pose l'autopoïétique que le mouvement de théorisation-en-action rejoindrait plus explicitement les praticiens-chercheurs du domaine des arts.

La pratique artistique se démarque au sein du mouvement de théorisation-en-action en raison de l'importante place qu'elle donne aux processus subjectifs expérientiels de la

pensée. Sur cette importante caractéristique, il y a un consensus dans les théories traitant du processus de création artistique (Kris, 1952 ; Noy 1979 ; Anzieu 1980 ; Gosselin et al., 1998, Gosselin, 2001). Selon Lancri (2001 : 108), « un chercheur en arts plastiques [...] œuvre toujours pour ainsi dire entre conceptuel et sensible, entre théorie et pratique, entre raison et rêve ». Essentiellement, c'est cette oscillation entre les pôles de l'exploration (subjectivité expérientielle) et la compréhension (objectivité conceptuelle) (Craig, 1978) permet de progresser dans la saisie et la synthèse recherchées (Gosselin & Laurier, 2004 : 181).

### 5.3.3. Autobiographie

Afin de contextualiser plus précisément mon implication en tant qu'artiste-chercheur et le processus créatif des œuvres dont il sera question, j'explorerai donc également les avenues offertes par l'approche biographique. En effet, Bernier et Perrault (1985 : 33), dans leur livre traitant de l'étude de la pratique artistique, ont utilisé l'approche biographique pour leur recherche car ils partaient du principe « qu'un destin d'artiste est, dans sa structure même, un destin personnel et que la composante travail, lorsqu'il s'agit de l'artiste, n'est jamais entièrement indissociable des dimensions privées de l'existence ».

En tant que praticien, l'artiste-chercheur possède intrinsèquement une forte expérience des actions dont le sens lie l'art à la vie (Stewart, 1996). En réalisant, ce qu'on peut appeler sa propre étude de cas, l'artiste écrit dans un genre s'apparentant souvent à de la prose, sur des aspects relevant de l'identité, de l'histoire, du temps, de la narration, de l'interprétation, de l'expérience et de la connaissance (Leggo, 2004).

Je plongerai mon regard dans le souvenir des expériences vécues afin de remonter au commencement de la pratique que nous avons développée (Annie Yung et moi-même) et des proches qui nous ont encouragés, consciemment ou non, dans une voie artistique, pour donner un sens aux pensées et actions posées en tant qu'artiste-chercheur.

#### 5.4. Évaluation d'un organisme culturel

En tant que qu'artistes médiateurs, faisons-nous ce qu'il faut ? Comme il le faut ? Travailler dans les arts et la culture, c'est s'engager dans des projets qui se définissent au fur et à mesure et dont il faut sans cesse défendre le bien-fondé. Appréciant les projets avec toute l'objectivité possible, les évaluations mettent de la transparence dans les réussites comme dans les échecs, elles proposent des améliorations pour assurer la qualité, initient des processus d'apprentissage, contribuent à des évolutions et préparent les décisions. L'évaluation constitue donc un formidable outil pour des organismes comme Nayan.

##### 5.4.1. Objectifs de l'évaluation

Les objectifs sont le miroir de l'orientation stratégique du projet ainsi que de l'ambition de ses auteurs quant à l'effet de leur activité. La qualité de la formulation des objectifs se reconnaît à leur vérifiabilité. Sont-ils mesurables ? Sont-ils quantifiables ? Sont-ils interrogeables ? Si l'on parvient à trouver des indicateurs pour un objectif, cela signifie qu'il a été formulé avec suffisamment de précision (De Perrot & Wodiunig, 2008).

##### 5.4.1.1. Comprendre et améliorer la pratique

Dans le cadre de cette étude, le principal objectif du processus évaluatif consiste à approfondir une réflexion sur une pratique et tirer les leçons d'une expérience. Soumettre des projets à une réflexion critique de la part de ceux qui y prennent part permet de mettre en route des processus d'apprentissage. Une évaluation aide à mieux comprendre comment fonctionne un projet. « Dans l'idéal, une évaluation de ce genre pourrait s'inscrire dans le quotidien de l'organisation, prête à apprendre, acceptant de revoir ses propres pratiques et de développer de nouvelles perspectives à la lumière de vues différentes des siennes » (De Perrot & Wodiunig, 2008 : 19).

##### 5.4.1.2. Rendre compte

Les responsables culturels doivent justifier d'un usage prudent et efficace des ressources financières dont ils disposent, à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'argent public. Un organisme comme Nayan, dans une démarche d'éducation relative à



l'environnement, doit également faire un usage avisé des ressources naturelles utilisées. Il s'agit donc de montrer que les prestations proposées produisent les effets escomptés.

« Une évaluation peut fournir des informations approfondies et comparatives propres à légitimer éventuellement une activité. Ceci en montrant que le travail fourni est conforme au mandat politique ainsi qu'aux objectifs de l'organisme » (De Perrot & Wodiunig, 2008 : 20).

#### 5.4.2. Indicateurs

La grandeur indicative, de nature quantitative ou qualitative, sert à mesurer et à apprécier un phénomène qu'il est impossible d'observer ou de mesurer directement en tant que tel. Les indicateurs servent à observer et mesurer des réalisations et des impacts, de même que des processus et des changements de contexte. Les indicateurs d'impact, en particulier, étant généralement difficiles à trouver, on est souvent obligé d'utiliser des indicateurs indirects, fournissant l'approximation la plus exacte possible.

Les indicateurs répondent aux questions en prenant pour repère les objectifs du projet. Ils montrent ce qui compte dans le projet que l'on évalue : l'ampleur, la qualité, l'innovation, la durabilité, etc...

Dans le cas de projets participatifs comme ceux de Nayan, il s'agit de déterminer dans quelle mesure les participants et les divers partenaires adhèrent à l'évolution voulue par la direction du projet. Pour ce genre d'évaluation, je combinerai donc des indicateurs quantitatifs et qualitatifs.

Le but reste invariablement le même : accroître la qualité du projet et apprendre. Les valeurs indicatives et leurs indicateurs doivent y contribuer et ne pas être considérés comme un moyen de contrôle.

##### 5.4.2.1. Indicateurs qualitatifs

Les objectifs performatifs ont le plus souvent une dimension qualitative. L'évaluation de la qualité consiste alors à déterminer si les objectifs préalablement définis ont été



atteints ou (juste) manqués et à interpréter les résultats. Ces indicateurs renseignent sur des appréciations, des jugements et des opinions ; ils peuvent donc être subjectifs. Ils donnent des personnes interrogées une vue intérieure, concernant par exemple leur satisfaction quant au déroulement du projet. Ils thématisent le contenu d'un processus. Leur teneur en informations est souvent plus directe et plus vaste que celle des indicateurs quantitatifs.

#### 5.4.2.2. Quantification d'indicateurs qualitatifs

Cependant, il peut être utile de quantifier des indicateurs qualitatifs et de les présenter comme grandeurs mesurables sur une échelle. La mesure devient alors quantitative, tandis que le jugement reste qualitatif (De Perrot & Wodiunig, 2008 : 53).

J'utiliserai ces méthodes de quantification avec les données obtenues lors des questionnaires pour déterminer le degré de réalisation des objectifs. Ceci permettra de recueillir, de façon systématique, les avis subjectifs sur le succès et les effets des mesures choisies. Ces données donneront une vue d'ensemble du succès des mesures et de la mise en œuvre des objectifs définis par Nayan.

#### 5.4.3. Efficacité de la démarche écoartistique

L'efficacité indique la mesure dans laquelle les ateliers de Nayan produisent des effets attendus ou involontaires.

- Les objectifs du projet (des prestations fournies sur la durée) sont-ils atteints ? Le projet a-t-il réellement atteint les objectifs prévus ?
- Les prestations ont-elles réellement conduit aux réalisations attendues ?
- Qu'est-ce qui s'est révélé positif et fut un facteur de soutien, qu'est-ce qui a été négatif et a freiné le projet ?
- Quels sont les principaux enseignements qui en ont été tirés ?

Nous essaierons de répondre à ces questions grâce à l'observation participante et aux données récoltées durant les activités de mosaïque. L'évaluation et ses résultats produiront des enseignements qui pourront être utilisés pour la planification de projets écoartistiques.

L'évaluation devra donner des résultats exemplaires, généralisables et, dans une certaine mesure, transposables à d'autres pratiques.

### 5.5. Collecte des données

Les outils de collecte de données privilégiés dans ce mémoire ont servi à garantir une collecte d'observations et de mesures scientifiquement acceptables et suffisamment objectives et rigoureuses pour permettre des traitements analytiques (Aktouf, 1987).

#### 5.5.1. Analyse documentaire

Afin de contextualiser cette recherche et la pratique de Nayan, j'ai donc procédé à une revue de littérature sur l'Agenda 21 et la culture dans la ville viable, la médiation culturelle, l'ERE et l'écoart. Les différents documents recueillis ont permis l'élaboration du cadre théorique. Différentes catégories de documents ont été consultées :

- Monographies et autres ouvrages scientifiques.
- Documents officiels (émanant des gouvernements, des entreprises).
- Presse (Journaux, périodiques).
- Publications scientifiques.
- Documents utilitaires (bottin téléphonique, publicité).
- Sites Internet.

Il faut noter toutefois que la documentation sur les ateliers écoartistiques participatifs de mosaïque est inexistante, et que c'est par le travail de terrain que j'ai tenté de combler cette lacune (Contandriopoulos et al., 1990, Mace et Pétry, 2000).

#### 5.5.2. Observation participante

*Je ne sépare pas mon questionnement scientifique de ma vie. Pour moi, il s'agit réellement d'une quête pour la vie, pour comprendre la vie et pour créer ce que j'appelle du savoir vivant — du savoir qui est valide pour les gens avec lesquels je travaille et pour moi-même (Traduction libre, Swantz et al., 2006 : 1).*

Je ne considère pas cette recherche comme une démarche impersonnelle, externe et uniquement intellectuelle, mais bien comme un processus personnel et social

relativement complexe auquel je prends part consciemment (Reason & Bradbury, 2006).

Puisque j'ai été très impliqué durant tout le processus de collecte de données, le travail de terrain exigé peut clairement être identifié comme de la recherche ethnographique participative<sup>6</sup>. Celle-ci se veut un processus de recherche participatif et démocratique qui cherche à développer un savoir pratique, humainement utile, et viable.

Certains auteurs présentent la conscience participative et la recherche participative comme faisant partie d'un réenchancement, d'une resacralisation du monde (Berman, 1981 ; Berry, 1988 ; Skolimowski, 1993).

Elle permet la création de nouveaux espaces de communication permettant d'élargir le dialogue et de nouveaux développements (Reason & Bradbury, 2006).

La recherche participative tente de joindre l'action à la réflexion, la théorie à la pratique, avec l'aide d'autres participants et avec pour objectif de trouver des solutions à certains enjeux socialement préoccupants et de permettre l'épanouissement d'individus et de leurs communautés, du contexte écologique plus large.

Et en tant qu'artiste-chercheur engagé, je m'intéresse plus spécifiquement aux approches qualitatives permettant d'investiguer et de théoriser à partir d'une pratique personnelle. Je n'insisterai donc pas dans ce mémoire sur la distinction entre chercheur, artiste, médiateur et professionnel, car le but de ce mémoire dépasse la simple description de composantes et cherche plutôt à repérer leur sens, leur orientation et leur dynamique grâce à une observation participante.

La partie la plus importante de l'observation participante s'est déroulée durant les projets participatifs de mosaïque. Lors de ces activités, je me suis avant tout concentré sur l'observation, les verbalisations à chaud avec les participants et la prise de notes importantes d'observation.

---

<sup>6</sup> Je privilégie les termes 'recherche participative' à ceux de 'recherche action', parce qu'il laisse supposer plus facilement la participation au sein d'un groupe plutôt que la simple action individuelle

### 5.5.3. Questionnaire

Le questionnaire permet de produire des données qualitatives, mais quantifiables, et plus facilement analysables, afin d'étudier une grande variété de sujets « sensibles » et d'effectuer des analyses à plus grande échelle et à moindre coût.

J'ai rédigé un questionnaire mixte de 16 questions, ouvertes et fermées, qui a été distribué et complété par 90 élèves de 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> à l'école secondaire Cavalier-de-LaSalle ;

Les questions posées m'ont permis de jauger :

- la compréhension qu'ont les participants du projet.
- leur appréciation de l'activité.
- leur compréhension, appréciation, de l'utilisation de matériaux récupérés.
- l'impact qu'ils pensent que la mosaïque aura sur le lieu.

### 5.5.4. Entretiens semi-directifs

Ce type de collecte de données convient à l'approfondissement des connaissances (Massé, 1992 : 109), et a donc servi à approfondir la compréhension des motivations des différents acteurs.

Dans cette recherche, il était très important de faire plus ample connaissance avec certains participants avant ces entretiens. Pour ce faire, des observations ont été faites au préalable ainsi que des verbalisations spontanées.

Lorsque le processus artistique était suffisamment entamé, j'ai fait de brefs entretiens semi-directifs d'une durée de 20-30 minutes avec 12 participants. Leurs réponses étaient tapées directement dans l'ordinateur. Ces chroniques ont permis de garder un maximum de traces du processus de création ainsi que d'aller chercher l'avis des participants.

Les questions de l'entretien avaient été préalablement définies et mon rôle d'intervieweur consistait à poser les questions de manière souple afin d'obtenir :

- une certaine quantité de données pouvant être comparées.
- mais aussi à laisser parler la personne interrogée afin de produire des données originales.

Les entretiens semi-directifs ont été effectués durant la mosaïque au Café Sain Fractal du Pavillon Sherbrooke de l'Université du Québec à Montréal. J'y ai effectué 12 entretiens semi-directifs en me limitant d'abord à trois entretiens, que j'ai analysés pour affiner mon questionnaire. Ceci m'a évité de passer sous silence certaines informations que les répondants suivants auraient simplement oublié de communiquer. Quatre entretiens téléphoniques semi-directifs ont également été réalisés à la suite du 5<sup>e</sup> Sommet citoyen organisé par Centre d'écologie urbaine de Montréal.

De plus, une certaine période de l'étude a été systématiquement documentée grâce à différentes méthodes de consignation ethnographique d'observations faites sur les processus de coordination avant, pendant et après l'atelier de mosaïque.

#### 5.5.5. Journal de pratique

C'est par hasard que j'ai découvert le logiciel *MacJournal* pour la tenue d'un journal de pratique. Ce dernier est en fait un logiciel de tenue de journal ethnographique comprenant différentes fonctions intégrées et auquel on peut aisément ajouter une touche artistique. Durant la période de mars 2009 à décembre 2009, j'ai annoté presque quotidiennement ce journal de :

- prises de notes quotidiennes.
- descriptions exhaustives des activités entreprises.
- mentions des personnes contactées (ex : courriels).
- d'événements auxquels je participe.
- documents reçus (ex : fichiers pdf).
- des remarques personnelles.



Les informations sont entrées dans des « billets » classés dans des dossiers auxquels on peut ajouter des mots clés afin de les regrouper ensuite par thématiques. Les billets peuvent ensuite être exportés (en format pdf), par exemple en ordre chronologique, afin d'être partagés avec le directeur de mémoire.

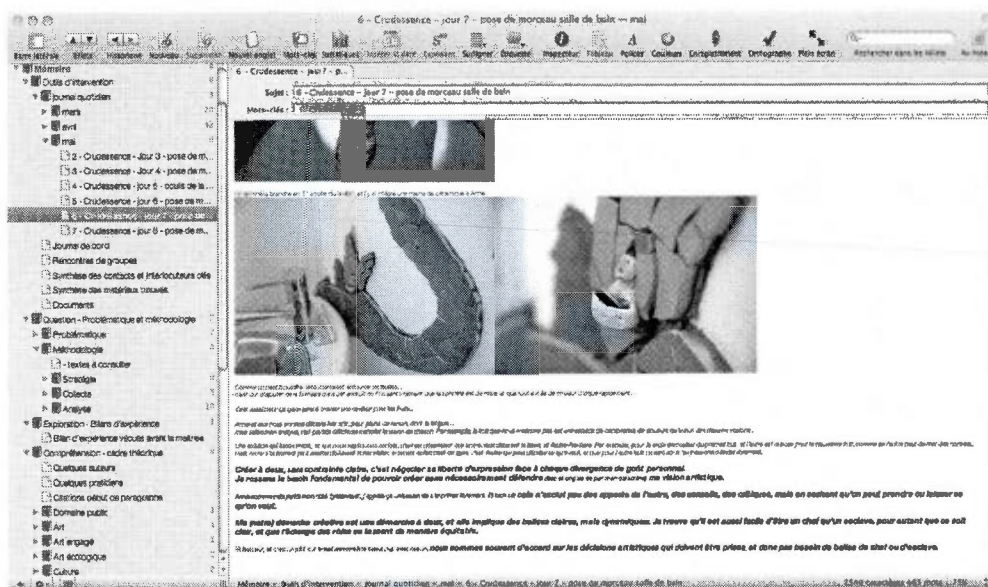


Figure 5.2 Journal de pratique

### 5.5.6. Photographies

Le journal de pratique devient également un espace privilégié pour y intégrer des informations visuelles comme des esquisses, des croquis de projets artistiques et surtout, des photos.

En regardant les photos, en prenant le temps de les observer attentivement, on développe certaines réflexions inédites tout en classant les informations d'une autre manière. En tant que chercheur, mon regard est à l'affût d'images clés, des liens se créent entre certaines photos, elles se catégorisent et ceci facilite l'organisation de montages photographiques par thèmes retraçant le processus créatif des œuvres.

Les photos nous offrent l'occasion de découvrir certains détails révélateurs soulevant des questions importantes. Les photos intégrées au journal de pratique permettent

ainsi de raviver des souvenirs enfouis en agissant comme « rappel stimulé » (traduction l'expression *stimulated recall*) (Tremblay & Gosselin, 2008 : 64).

#### 5.5.7. Films d'animation photographique

Durant les activités de création, je prends des photos à répétition de manière à ce que ces dernières composent des films d'animation photographique que j'appelle « photofilms ».

L'idée de réaliser des photofilms s'est imposée petit à petit, naturellement, parce qu'il est si facile de prendre trop de photos avec un appareil digital, que j'ai décidé de transformer en force cette faiblesse.

J'en réalise pour presque chaque projet collectif organisé, car ils constituent un souvenir pour les participants, mais aussi un outil promotionnel et un outil de collecte de données et d'évaluation efficace.

#### 5.5.1. Statistiques — Google Analytics

Afin de mesurer le trafic généré par le site Internet Nayan, qui contient les photos et films des mosaïques, ainsi que l'influence des infolettres, nous utiliserons des données recueillies d'octobre 2008 à décembre 2011 grâce à l'outil de statistiques en ligne Google Analytics.

Cet outil puissant génère les statistiques grâce à une simple ligne de code personnalisée que l'on intègre dans son site Internet. On peut y découvrir combien de personnes sont venues, combien de temps elles ont passé sur le site, combien de fois elles sont revenues, quelles sont les pages qui ont été le plus vues, etc. ? Ces statistiques produiront d'autres données quantitatives permettant de mesurer l'intérêt général des participants et de voir si on observe une évolution dans la fréquentation du site.

## 5.6. Procédures d'analyse des données

### 5.6.1. Théorie ancrée

Dans la théorie ancrée (ou enracinée), l'analyse de ces données est un processus inductif non linéaire, souple et créatif. En effet, selon cette théorie, notamment développée par Strauss & Corbin (2004), si, par un processus imaginatif, le chercheur s'éloigne de la façon habituelle de penser et qu'il arrive à voir des objets, des événements et des faits de manière nouvelle, alors il pourra créer des explications théoriques originales.

Ce type d'analyse s'intéresse au discours et semble pouvoir faire émerger de la connaissance à partir du terrain en donnant du sens aux données brutes. Il ne s'agit pas de construire un langage simpliste de causes à effets ou de vérifier une hypothèse préétablie, mais d'évoquer les diverses combinaisons qui font émaner un contexte spécifique à la problématique de recherche et découvrir des interactions et des concepts innovants.

Ainsi, j'ai tenté de comprendre de quelles manières des catégories émergentes étaient interreliées, en tissant un filet de relations codées autour du centre d'intérêt de la recherche pour faire apparaître une structure, un processus, et même, un schéma organisationnel (Blais et Martineau, 2006).

### 5.6.2. Codage

Le codage implique la désagrégation des données en unités textuelles qui peuvent être catégorisées dans des systèmes de classification thématiques ou descriptifs (Boyatzis, 1998).

Après avoir relevé de manière répétitive certains éléments des catégories, des nœuds d'intérêt au sein du discours de cette recherche, les éléments récurrents ont été codés, annotés, afin de pouvoir être regroupés, opposés, par groupes possédant des codifications semblables. De ces associations multiples émergera une inspiration scientifique originale.



### 5.6.3. Systémique

Pour de nombreux de chercheurs, faire de la recherche consiste principalement à collecter des données et à les soumettre à un protocole d'analyse pour générer un savoir. Le travail du chercheur en pratique artistique serait pour sa part caractérisé par la construction et l'articulation de modèles ou de représentations.

Le praticien-chercheur se tournera donc plus facilement vers des méthodologies de recherche comportant une part importante d'élaboration de représentations ou de modélisation, comme l'approche systémique telle qu'elle est comprise par Le Moigne (1994, 1996).

Essentiellement, l'approche systémique pousse le chercheur à se représenter la complexité qu'il cherche à saisir, et souvent, cette complexité à saisir est la pratique même dans laquelle le chercheur se trouve engagé.

Ce travail de modélisation, bien qu'il fasse appel à l'élaboration d'un discours, tirerait passablement parti d'avenues empruntant la métaphore ou la schématisation, plus attrayantes pour le praticien en art (Durand, 1996 ; Gosselin & Laurier, 2004 : 179).

### 5.6.4. Stratégies de validation

#### 5.6.4.1. Triangulation

Dans la littérature, la triangulation est tour à tour considérée comme une méthode, un principe, une technique ou une stratégie de validation. Elle vise en effet à diversifier et à comparer divers éléments d'une recherche empirique en sciences sociales dans le but d'assurer une validité (interne et externe) ainsi qu'une transversalité des procédures et résultats de cette dernière (Flick, 2004).

La triangulation en tant que stratégie de validation en sciences sociales a été développée par Denzin (1978) et reprise, entre autres, par Yin (1989). Celle-ci comprend quatre (4) niveaux, soit :

- des sources/données

- des méthodes de collecte et d'analyse des données (utilisation de plusieurs outils, chacun d'eux comportant des avantages et des inconvénients)
- des théories (cadre théorique, perspectives propres à l'objet d'étude, courants scientifiques)
- des évaluateurs ou chercheurs (par exemple : validation du processus d'analyse des données par d'autres membres de l'équipe de recherche, ici le directeur et co-directeur)

Dans ce mémoire, j'ai utilisé un grand nombre d'outils de collecte de données (questionnaire, entretiens semi-directifs, journal de pratique, photographies, photofilms) afin d'assurer une bonne validité des sources et des méthodes, mais aussi d'explorer ces différents outils. En effet, la technique du questionnaire pourrait se révéler parfois moins fiable, comparativement aux entrevues, au journal de pratique, et aux notes de terrain (Oliver-Hoyo & Allen, 2006).

Enfin, j'ai travaillé en étroite collaboration avec mon directeur et co-directeur de recherche.

#### 5.6.4.2. Itération

L'adoption d'un processus itératif dans le cadre d'une recherche inductive et qualitative en sciences sociales semble constituer en soi une stratégie de validation, non seulement des données, mais aussi des méthodes de collecte et d'analyse privilégiées, tout spécifiquement en ce qui a trait à l'étude de cas (Gentilhomme, 1982).

J'utiliserai ce processus cyclique, rétroactif, créatif, comportant la lecture et la révision constante des données, ainsi que l'évaluation continue des méthodes de collecte et l'analyse de ces dernières tout au long de la recherche. Un tel exercice impliquera également un réexamen des conclusions préliminaires émergeant au début du processus d'analyse de données.



## 6. RÉSULTATS ET ANALYSE

Je commencerai cette section par la genèse de Nayan, en présentant un aperçu biographique des principaux protagonistes de Nayan. Puis, je livrerai le fruit d'une observation participante de l'intégralité de la production artistique de Nayan entre 2007 et 2011, totalisant 36 mosaïques participatives. Je dégagerai ensuite les principaux axes de fonctionnement de Nayan, en précisant le rôle et les responsabilités de l'artiste médiateur, mais aussi ce qui est attendu des participants et des différentes personnes-ressources.

### 6.1. Genèse et contextualisation d'une pratique écoartistique participative

Ce mémoire est le fruit d'une réflexion sur une profession inventée à deux : depuis 2005 à Montréal, Annie Yung et moi-même avons développé de manière autodidacte<sup>7</sup> une expertise en coordination d'ateliers participatifs de mosaïque. Ce sont des activités hybrides entre ateliers de création, sensibilisation environnementale et médiation culturelle, durant lesquelles nous réalisons de manière participative des œuvres dans l'espace public à partir de céramique recyclée, artisanale et d'objets trouvés.

Les projets mentionnés plus bas ont été réalisés entre 2007 et 2011. Certains se sont déroulés avant le début de ce mémoire et servent à expliciter la genèse de la pratique. Puis, les exemples se poursuivent jusqu'en 2011 afin de montrer l'évolution de la pratique. Mais les entretiens et le travail ethnographique de terrain se passent entre janvier et juillet 2009. Un questionnaire a été distribué à 90 élèves lors d'un projet dans

---

<sup>7</sup> Autodidacte ici ne signifie pas 'aucune éducation artistique', Annie Yung, co-fondatrice de l'organisme, a suivi une formation collégiale artistique multidisciplinaire, puis elle a étudié la céramique pendant quatre ans (ce qui permet à l'Atelier Nayan d'intégrer de la céramique artisanale dans ses projets). Toutefois, et c'est en ce sens que j'utilise 'autodidacte', nous avons dû découvrir toutes les facettes techniques de la mosaïque par nous-mêmes, ainsi que l'expertise liée à la médiation culturelle et à la gestion de projets collectifs.

une école en janvier 2011 afin d'inclure dans l'analyse le volet scolaire des mosaïques de Nayan et suivre l'évolution de la pratique.

## **6.2. Protagonistes de Nayan**

Les faits biographiques présentés plus bas ne couvrent que les aspects familiaux qui ont certainement influencé la démarche des cofondateurs de Nayan.

### **6.2.1. Nelson Béguin**

Je suis né le 30 décembre 1981 à Genève (Suisse), une ville tranquille mais cosmopolite de 400'000 habitants, riche en concerts, spectacles et activités culturelles diverses aptes à satisfaire la curiosité d'un jeune avec un goût prononcé pour la culture et les arts.

Ma mère a travaillé toute sa vie dans la levée de fonds pour des organismes charitables, puis a enseigné les stratégies d'affaires dans une université privée à Genève. Mais ses grandes passions demeurent le piano et le chant, et surtout la lecture et l'écriture.

Mon père, après avoir été guitariste, peintre, cuisinier et webmestre, est devenu photographe plasticien et fait pousser un grand jardin nourricier au sud de la France.

Mes parents ont toujours eu un goût prononcé pour la culture et m'ont emmené en voyage dans plus d'une centaine de musées à travers de nombreux pays d'Europe, d'Amérique du Nord et même à Madagascar. Puis, adolescent, j'ai parcouru l'Asie du Sud-Est et l'Amérique du Sud dans le cadre de voyages initiatiques.

Adolescent, ma grand-mère insistait pour que je voie des pièces de théâtre et m'a offert pendant plusieurs années un abonnement pour deux pour aller au théâtre proche de chez nous et y emmener des amis. Un de mes professeurs à l'école secondaire nous donnait également des billets de théâtre et j'ai pu éveiller ma sensibilité à cette forme d'art. Beaucoup de mes amis suivaient des cursus artistiques. Certains étaient des graffeurs talentueux. Je frôlais de près des muses de toutes sortes, sans passer vraiment à l'acte.

Les études collégiales classiques que j'ai suivies étaient assurément culturelles, mais n'étaient pas explicitement artistiques. Au programme, on étudiait le latin, le grec, l'allemand, l'anglais ainsi que diverses matières de culture générale. J'y ai compris le poids historique des mots et l'importance de la langue comme véhicule de la culture. J'y ai développé une curiosité pour la diversité culturelle du monde. Mais je n'ai pas appris à faire de la mosaïque, même si les mosaïques gréco-romaines sont connues partout dans le monde.

À 20 ans, même si ma sensibilité artistique et mon esprit critique étaient relativement aiguisés, ma pratique était faible, voire inexistante.

Pourtant, le sens des affaires de ma mère et le parcours professionnel peu conventionnel de mon père, le tout baignant dans un bouillon de culture, ont certainement contribué faire de moi l'entrepreneur culturel que je suis devenu.

#### 6.2.2. Annie Yung

Annie Yung, ma partenaire de travail et de vie, s'est toujours intéressée aux pratiques artistiques dans leur diversité. Elle a suivi un cursus artistique multidisciplinaire incluant le dessin, la photographie, la peinture et les installations. Mais elle écrit, crayonne, peint et sculpte inlassablement depuis son plus jeune âge.

Sa mère navigue entre les milieux académiques et le terrain en tant que professeure et chercheuse en ergonomie à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Elle a toujours encouragé ses quatre filles dans leurs passions notamment en les inscrivant aux cours artistiques qui les tentaient et en leur achetant les fournitures nécessaires à l'expérimentation.

Son père était « bookpicker », un passionné de livres qui récoltait les livres dans les bazars et ventes de garage pour les revendre dans les différentes librairies anglophones de Montréal. Il lui a transmis un amour immodéré des arts littéraires bien sûr, mais aussi de la musique et de l'art en général.



Annie, en tant que l'aînée des quatre filles, à force de s'occuper des plus petites et de leur concocter des activités artistiques divertissantes, a développé naturellement un art de partager ses connaissances artistiques et sa passion pour la création. D'ailleurs, elle a si bien transmis sa passion des arts à la plus petite sœur, Corinne, que celle-ci est devenue une membre à part entière de l'équipe Nayan.

### 6.2.3. La famille Béguin-Yung

Annie et moi nous sommes rencontrés en octobre 2003, alors que je terminais une première année en tant que bachelier en anthropologie à l'Université de Montréal et qu'elle rentrait de trois mois de voyage initiatique sur le chemin de Compostelle entre la France et l'Espagne. Un an plus tard, nous étions mariés, et l'année suivante Annie était enceinte de notre fils Galaël, qui naîtra le 19 avril 2006, suivi en juin 2008 de notre fille Nadjia.

De ma rencontre avec Annie est née l'envie de faire éclore le créateur timidement endormi en moi ; puis, la vie en colocation nous a permis d'expérimenter toutes sortes de médiums artistiques plus ou moins participatifs comme le film d'animation, la photo, le moulage de plâtre, la céramique et, bien sûr, la mosaïque.

Avec la naissance de nos enfants naîtra notre envie de développer une pratique artistique viable qui les rendra fiers et heureux. Nayan est d'abord né de manière informelle, puis s'est constitué en organisme à but non lucratif durant l'été 2010.

### 6.2.4. Le réseau Nayan

Nayan, c'est un organisme né de la rencontre de deux personnes passionnées et soucieuses de leur empreinte écologique, mais c'est aussi un carrefour, une mosaïque humaine au sein de laquelle une diversité de gens ont été amenés à travailler ensemble, de manière plus ou moins prolongée.

L'infolettre Nayan, à la fin 2011, comptait plus de 600 personnes inscrites, et grâce à elle, un lien durable peut être entretenu entre l'équipe de Nayan et les participants de projets antérieurs et autres sympathisants. Ceux-ci commentent les nouvelles créations



sur le site et les réseaux sociaux en ligne, demandent des nouvelles, nous envoient des histoires en lien avec le projet auquel ils ont participé, etc...

#### **6.2.4.1. Former la relève**

Certains projets plus importants demandent l'intervention d'artistes-médiateurs supplémentaires. Nayan doit donc songer à faire grandir son équipe. Pour cela, il faut créer des outils théoriques de « formation écoartistique ». Comme premiers pas dans cette direction, je proposerai plus loin un tableau descriptif regroupant les 36 mosaïques décrites plus bas ainsi qu'un autre tableau récapitulant les différentes étapes d'un projet. Ces tableaux sont évidemment plus utiles pour Nayan, mais peuvent être transposés dans une certaine mesure à d'autres pratiques.

Dans la section suivante, je présenterai brièvement les 36 mosaïques participatives réalisées de 2007 à 2011 afin de donner une bonne idée des réalisations de l'organisme sur lesquelles sera ensuite fondée l'analyse.

### **6.3. Mosaïques réalisées avant la maîtrise**

#### **6.3.1. 2007-2008 | Les débuts – La murale des chevreuils, la vigne, le gecko**

Ces murales ne sont pas les premières mosaïques de Nayan, mais les premières œuvres murales. Elles ont été réalisées en famille et entre amis dans les domiciles parentaux de Nelson et Annie.

La murale des chevreuils a été réalisée sur un chalet à St-Calixte. Celle-ci aura duré deux étés et nécessité la participation de nombreux amis...

La vigne et le gecko ont été réalisés à Armissan, un petit village viticole du sud de la France, d'où le choix des thématiques.

Ces exemples sont présentés pour souligner l'importance de la famille et des proches qui seront davantage prompts à se proposer comme « cobayes » pour des ambitions artistiques nouvelles. Car pour apprendre, puis monter un portfolio qui présentera certaines compétences esthétiques et techniques, on a souvent besoin de l'aide de personnes qui feront confiance à une idée nouvelle en laissant une place aux erreurs

qui accompagnent souvent les nouveaux projets. Ces personnes sont souvent notre famille ou des proches.

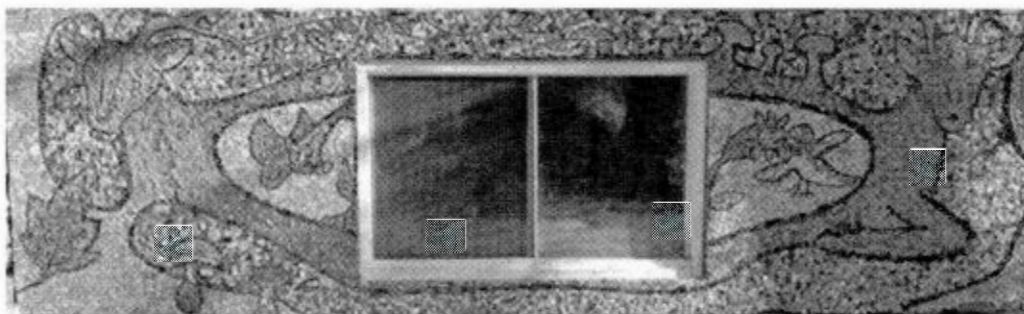


Figure 6.1 La murale des chevreuils

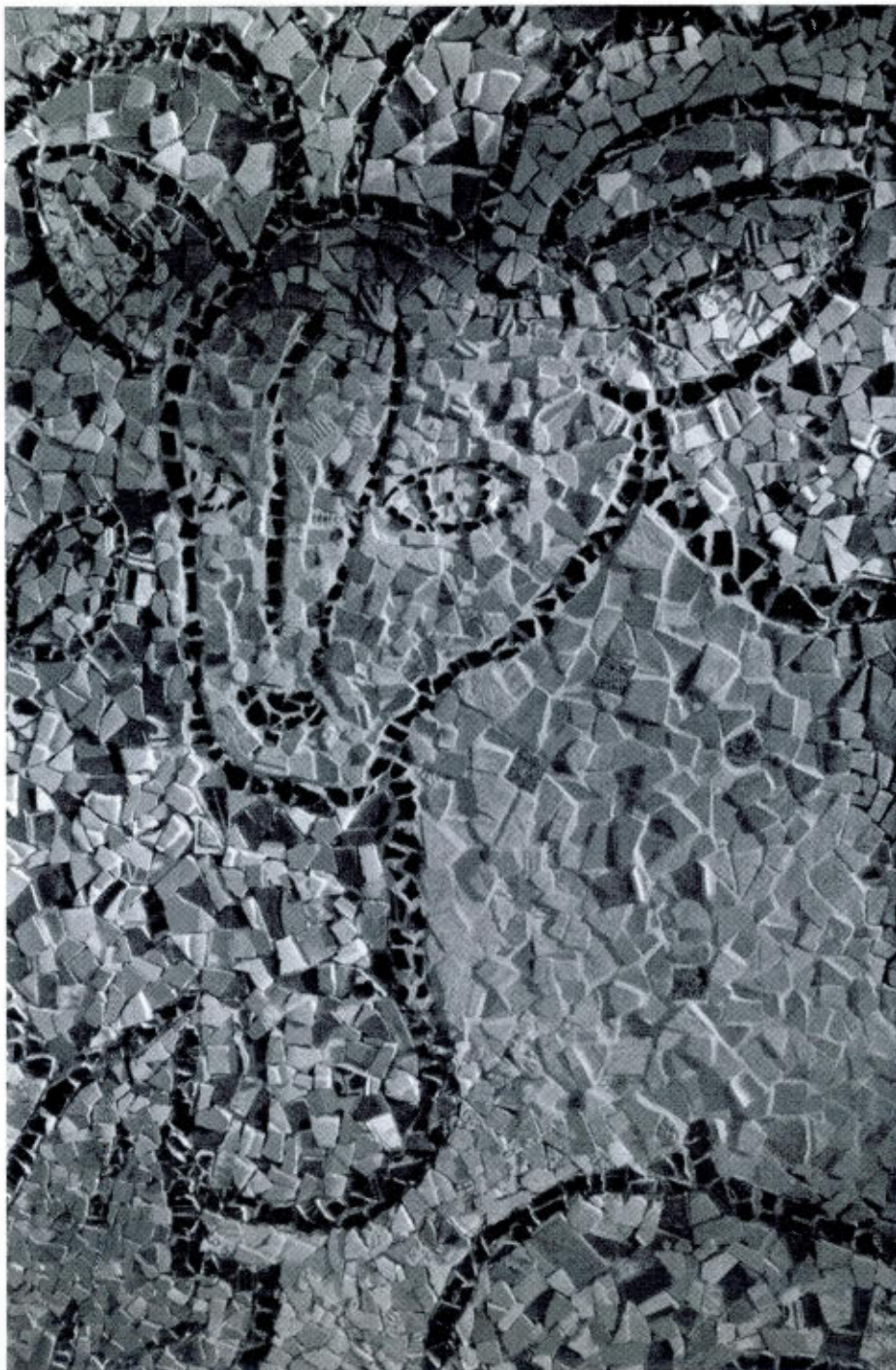


Figure 6.2 La murale des chevreuils – gros plan





Figure 6.3 Le gecko



Figure 6.4 La vigne

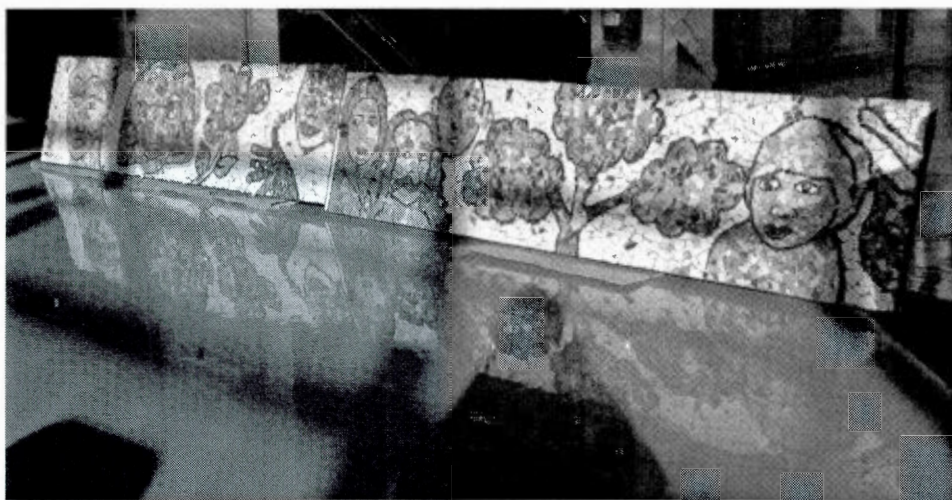


Figure 6.5 Semaine québécoise de réduction des déchets

### 6.3.2. 2008 | Expo 3R – Semaine québécoise de réduction des déchets

La première mosaïque participative grand public de Nayan.

Dans le cadre de la Semaine québécoise de réduction des déchets ([www.sqrd.org](http://www.sqrd.org)), fin octobre 2008, Nayan avait préparé une grande fresque de mosaïque pour le Groupe MAM (Matériaux pour les Arts Montréal) à laquelle le public était invité à participer. En tant que membre du conseil d'administration de MAM, j'avais suggéré notre travail et notre expertise naissante en mosaïque participative. Le reste de l'équipe nous avait fait confiance et a rendu possible le projet.

Pour cette fresque, nous avons inspecté la provenance des morceaux de céramique récupérés : de morceaux en provenance des quatre coins du monde venait d'être sauvés de l'enfouissement (Italie, Espagne, Portugal, Angleterre, Turquie, Thaïlande, Japon, Chine, Brésil, Mexique, Colombie, Canada et États-Unis). Arrivée à Montréal, cette céramique s'apprêtait à finir son périple dans nos dépotoirs, mais heureusement une mosaïque participative est venue lui offrir une plus glorieuse destinée.

Un article dans le journal *Métro* a choisi une photo de l'activité de mosaïque pour illustrer l'événement.



Figure 6.6 Cyclo Nord-Sud

### 6.3.3. 2008 | Cyclo Nord-Sud – Enseigne collective

Cyclo Nord-Sud est un organisme à but non lucratif récupérant des vélos usagés à Montréal (Nord) pour les envoyer au Sud et permettre ainsi à des personnes d'améliorer leur condition de vie grâce à l'utilisation d'un vélo.

Ici, la commande consistait à réaliser une mosaïque collective durant le 5 à 7 annuel de l'organisme rassemblant employés, bénévoles et partenaires. La mosaïque deviendrait ensuite l'enseigne extérieure de Cyclo nord-sud. Le texte se devait donc d'être clair et lisible.

Une employée de l'organisme qui tenait un kiosque d'information lors de la Semaine québécoise de réduction des déchets avait été séduite par la démarche de Nayan et a servi d'intermédiaire au sein de l'organisme pour concrétiser ce projet d'enseigne participative.

La mosaïque a été réalisée par les employés, les bénévoles, les partenaires et les amis lors du 5 à 7 annuel de l'organisme. Des pièces de vélo inutilisables ont été intégrées à cette œuvre signalétique qui trône désormais au-dessus de l'entrée de l'atelier Cyclo Nord-Sud.



#### 6.4. Mosaïques réalisées pendant la maîtrise



Figure 6.7 Solidarythmé

##### 6.4.1. 2009 | Solidarythmé – Soirée d'art interdisciplinaire

« Solidarythmé : Cabaret d'actions artistico-critiques » est l'évènement de clôture de la « Semaine d'actions contre le racisme ». Cette soirée multidisciplinaire hors du commun (musique, danse, cirque, photographie, projections interactives, peinture en direct... et, en l'occurrence, mosaïque collective) se veut une plateforme de réseautage et de réflexion sociale par les arts et l'interactivité. Cette rencontre colorée propose de faire naître chez le public des réflexions sur des problématiques sociales, adoptant pour cette 10<sup>e</sup> édition (semaine du 12 au 22 mars 2009) le thème : « Maux croisés : Repenser l'action sur les discriminations ».

Nayan était présent pour offrir une activité de mosaïque collective « interactive ». Le projet était réalisé bénévolement pour une proche amie qui organisait l'évènement.



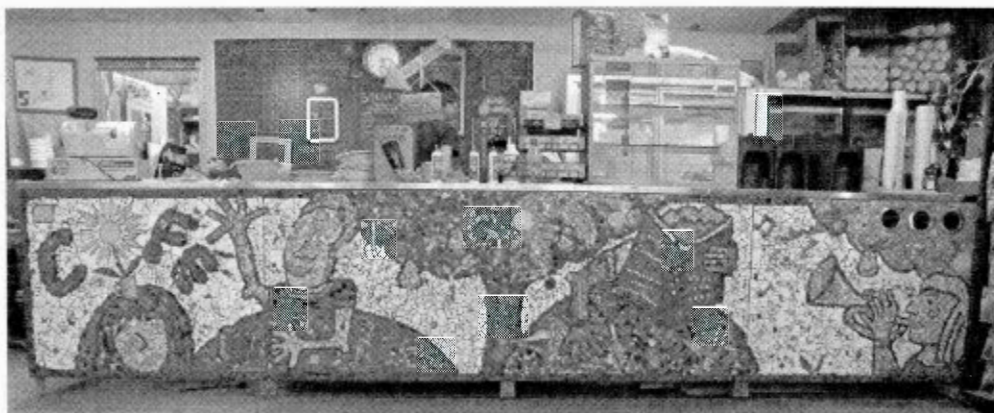


Figure 6.8 Café Fractal

#### 6.4.2. 2009 | café Sain Fractal – Fresque pour un comptoir de café

Le café Sain Fractal, ce sympathique espace étudiant situé au rez-de-chaussée du pavillon Sherbrooke (SH) de l'UQAM, s'est refait une petite beauté.

La mosaïque a été réalisée sur le comptoir du café durant la fin de semaine de Pâques, les 10, 11, 12 et 13 avril 2009.

Les éléments qui y sont représentés sont le fruit d'un échange de goûts et de couleurs entre Nayan et les différentes personnes impliquées au sein du Sain Fractal afin de refléter au mieux les préoccupations des usagers du lieu (thèmes : café, alimentation saine, environnement, sciences, rencontre, musique).

Pour la réalisation de cette mosaïque, un groupe de 7 à 10 bénévoles aura été mobilisé tout au long du projet.

Le processus de création de la mosaïque aura permis de renforcer le sentiment d'implication et d'appartenance des étudiants et étudiantes gravitant autour du café, et la mosaïque terminée vient désormais embellir significativement ce lieu de rassemblement central au sein du pavillon des sciences.



Figure 6.9 5<sup>e</sup> Sommet citoyen

#### 6.4.3. 2009 | 5e Sommet citoyen – Atelier manuel pour intellectuels

Le 5e Sommet citoyen de Montréal est un Forum social montréalais ouvert à tous et à toutes. Celui-ci a eu lieu les 5, 6 et 7 juin 2009 à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et a été une occasion pour les citoyens, citoyennes et les acteurs de la société civile de resserrer les liens afin de mener collectivement des projets d'action sociale. Ce fut également une occasion d'apprendre et d'échanger sur les enjeux urbains.

Le Sommet citoyen se veut le point culminant d'un processus d'éducation populaire et de mobilisation citoyenne. Jusqu'à juin 2009, diverses organisations (organismes communautaires autonomes, organisations écologistes, groupes de femmes, syndicats, etc.) ont tenu une foule d'activités publiques en lien avec les thématiques retenues. Le fil conducteur de ces activités était l'élaboration participative d'un Agenda citoyen. Nayan était présent le 7 juin pour permettre aux participants de se dégourdir les neurones et découvrir une autre manière d'échanger avec créativité autour des enjeux urbains au cœur de ce Sommet Citoyen.



Figure 6.10 CRAPAUD — Banc

#### 6.4.4. 2009 | CRAPAUD – Banc d'agriculture urbaine

Du 20 au 23 novembre 2009, Nayan a coordonné la réalisation d'une grande fresque collective. Réalisée sur trois grandes planches de bois, celle-ci a été conçue pour emballer l'un des bancs du Cœur des Sciences l'UQAM au printemps 2010.

Cet événement de participation citoyenne créative est le fruit d'un effort concerté entre :

- le Collectif de recherche sur l'aménagement paysager et l'agriculture urbaine durable ([crapaud.uqam.ca](http://crapaud.uqam.ca)) qui nous a épaulé tout au long du projet en plus de le financer.
- le Secteur de l'Entretien des Composantes architecturales de l'Université du Québec à Montréal ([uqam.ca](http://uqam.ca)) qui nous a gentiment dégoté les trois feuilles de contreplaqués ainsi que les autorisations nécessaires à l'installation d'une œuvre d'art collective sur un bout de mobilier urbain en milieu institutionnalisé. Merci Odette Béliveau & Piero Facchin.
- le Comité environnemental de l'Association étudiante du secteur des sciences ([enviro.aessuqam.org](http://enviro.aessuqam.org)) qui a co-financé le projet.





Figure 6.11 MU et Patro-Le-Prevost

#### 6.4.5. 2009 | MU & Patro-Le-Prevost – Bibliothèque et maison de la culture

Patro-Le-Prevost voulait célébrer ses 100 ans « au coeur des gens » et souligner ses nombreux programmes, services et activités pour tous et son impact dans la communauté.

Pour l'occasion, deux murales commanditées par MU ont été réalisées :

- la première par Rafael Sottolichio, artiste peintre.
- la seconde par Nayan, avec comme contrainte de reprendre le style graphique de la première murale.

Nayan a organisé un atelier avec les jeunes du Patro durant lequel ils ont réalisé des triangles qui ont été ensuite utilisés pour la murale de mosaïque sur la rue Christophe Colomb.

Le projet ayant débuté tardivement, seule la moitié de la murale a été réalisée en 2009 ; elle a été complétée au printemps 2010 après un atelier avec les aînés qui fréquentent le Patro. Le titre « isocèle » fait référence à la relation symbiotique qu'entretient le Patro avec la communauté environnante depuis sa création en 1909.

L'inauguration de la murale a eu lieu le 25 octobre dans le cadre des célébrations entourant le centenaire de l'institution.

Le projet a été possible grâce à MU, un organisme encourageant l'art mural, que Nayan avait contacté début 2009 pour proposer ses services. C'est en cours d'été 2009, grâce à une subvention inopinée, que les directrices de MU ont pu faire appel aux services des mosaïstes de Nayan.



Figure 6.12 Compagnons de Montréal

#### 6.4.6. 2010 | Compagnons de Montréal – Mosaïque collective avec des adultes vivant avec une déficience intellectuelle

Dans le cadre de la Semaine québécoise de la déficience intellectuelle, Nayan a été invité à venir donner un coup de pouce à la réalisation d'œuvres collectives de mosaïque avec les Compagnons de Montréal. Depuis plus de dix ans, les Compagnons de Montréal ([www.compagnonsdemtl.com](http://www.compagnonsdemtl.com)) offrent aux personnes adultes vivant avec une déficience intellectuelle (DI) ou un trouble envahissant du développement (TED) des outils visant à développer leur autonomie et à accroître leur

connaissance de soi. Dans cette perspective, le centre propose une multitude d'activités, dont des activités d'arts plastiques.

Et c'est dans ce cadre que Nayan s'est joint au projet de mosaïque. Nayan est très fier d'avoir donné un coup de pouce au projet mosaïstique des Compagnons, car celui-ci a ensuite été exposé à l'Écomusée du Fier-monde, dans le hall d'entrée de l'Hôtel de Ville de Montréal. Le projet a même remporté le prix Janine Sutto 2011, un prix qui souligne l'apport de l'art comme outil de sensibilisation et d'intégration des personnes fragilisées. Les prix visent également à souligner le talent artistique des personnes vivant avec une déficience intellectuelle et ainsi promouvoir une image positive de celles-ci.

Ici c'est notre amie Annabelle, responsable des ateliers artistiques aux Compagnons, qui nous avait demandé une aide bénévole en échange d'un peu de visibilité.





Figure 6.13 Okhafé 1

#### 6.4.7. 2010 | Okhafé – Enseignes de cafés étudiants du Cégep Saint-Laurent

Afin d'attirer l'œil sur les deux cafés étudiants du Collège d'enseignement général et professionnel Saint-Laurent, les employés des cafés, et quelques amis, se sont regroupés pour réaliser deux fresques arboricoles de mosaïque.

Certains employés ont participé au façonnage et à la décoration de morceaux des pièces artisanales et une multitude d'objets trouvés ont été intégrés à l'œuvre pour créer ces deux enseignes riches et éclatées.

Le projet a été financé par l'(AECSL) Association étudiante du Cégep Saint-Laurent, et c'est Corinne Lachance de Nayan, la sœur d'Annie, qui a réalisé l'esquisse et monté le projet alors qu'elle étudiait dans cette école et travaillait au Café étudiant.

Les deux œuvres sont maintenant installées au-dessus des deux entrées des deux cafés étudiants.



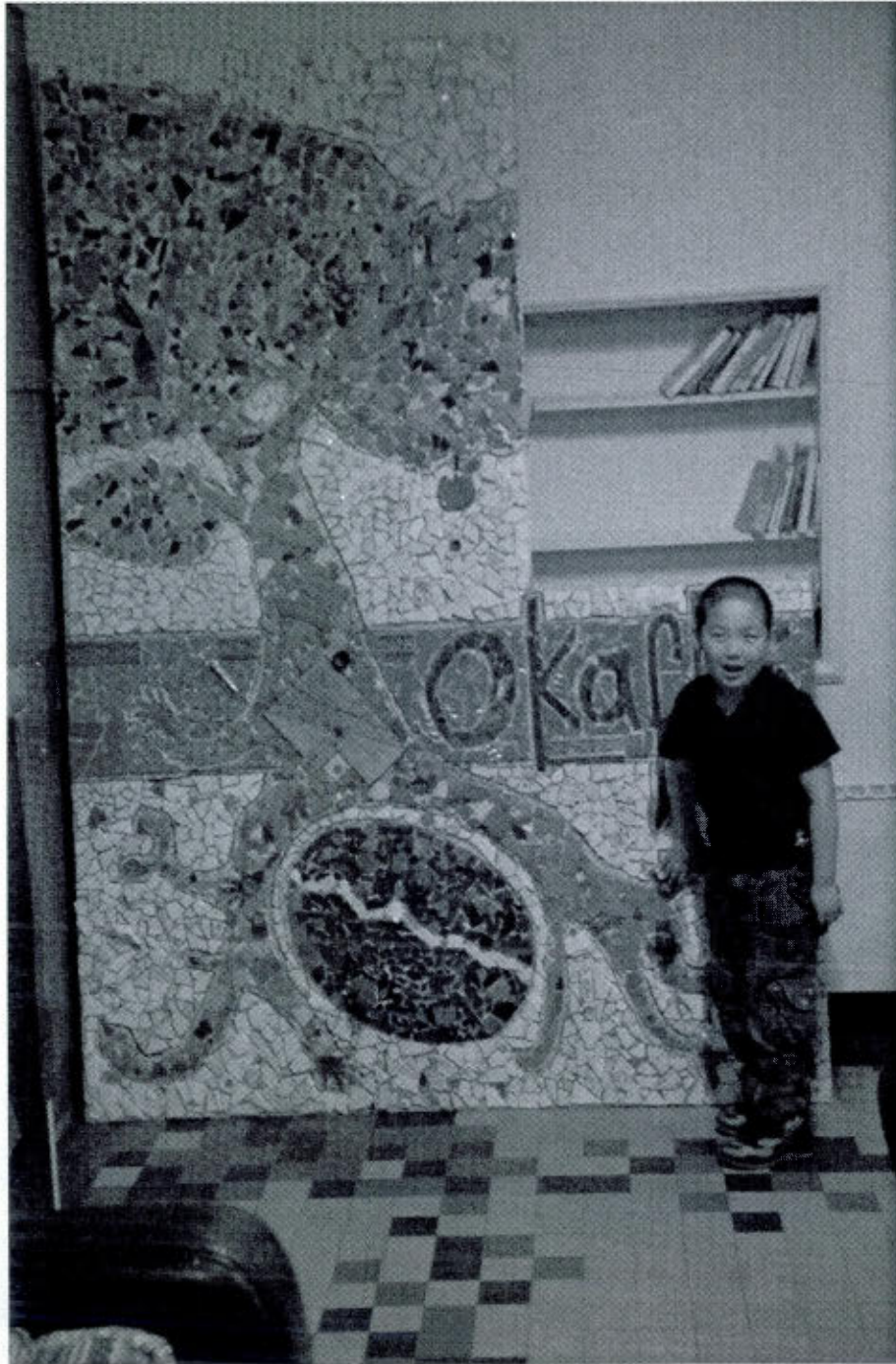


Figure 6.14 Okhafé 2



Figure 6.15 Cultivore

#### 6.4.8. 2010 | 5 à 7 du Comité Cultivore

En avril 2010, Nayan s'est joint à une quarantaine d'artistes de Rosemont à un 5 à 7 artistique au Centre Lapalme. Cette soirée multidisciplinaire visait à démontrer la vitalité culturelle du quartier aux élus.

Nayan a prévu un atelier de mosaïque participative en partenariat avec Annabelle qui travaille aux Compagnons de Montréal, et siège au comité Cultivore.

Deux adultes vivant avec une déficience intellectuelle des Compagnons sont venus exprès pour réaliser 2 « C » en mosaïque (pour Culivore, Culture, etc.). Puis, le grand public était aussi invité à créer des « C » qui seraient ensuite disséminés dans les rues et ruelles du quartier afin de populariser la Culture et le Cultivorisme.

Finalement, un seul « C » a été collé dans l'espace public sur la bâtisse des Compagnons (C comme Compagnons), mais simplement par manque de temps.

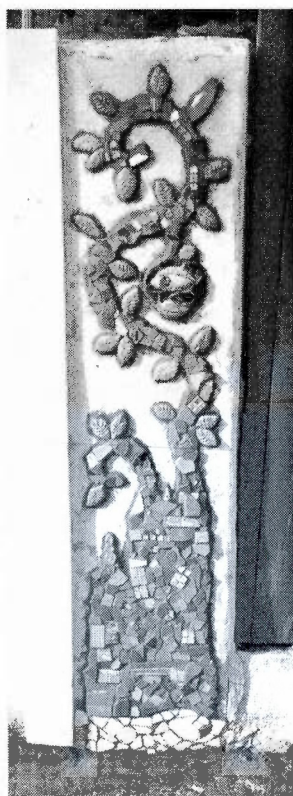


Figure 6.16 Ruelle verte

#### 6.4.9. 2010 | Ruelle verte 2/3 – Embellissement de quartier

Quelque part dans une ruelle du Vieux Rosemont, entre la 2<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> avenue, à la hauteur des rues Dandurand et Holt... Nayan a participé à un projet de « ruelle verte », une fête de voisin, une heureuse petite mosaïque de quartier, qui verdit désormais la ruelle même en hiver !

Un projet organisé grâce à une résidente rencontrée lors du 5 à 7 artistique du Comité Cultivore, et financé par la SODER – l'écoquartier Rosemont à travers un fond pour les ruelles vertes.





Figure 6.17 CRAPAUD – Bacs à plante

#### 6.4.10. 2010 | UQAM – CRAPAUD – Décoration de 4 bacs à plantes

Le 15 juillet 2010, Nayan était invité à l'Université du Québec à Montréal par le CRAPAUD (Collectif de recherche sur l'aménagement paysager et l'agriculture urbaine durable) à inaugurer le banc de mosaïque réalisé en novembre 2009 et installé au « Cœur des Sciences » à l'UQAM.

Nayan animait également la décoration de quatre bacs à plantes utilisés par le CRAPAUD pour le jardin collectif de l'UQAM.



Figure 6.18 MU &amp; CCLSCA 1

#### 6.4.11. 2010 | CCLSCA & MU – 50 mètres de frise architecturale

Le Centre communautaire et de loisirs Sainte-Catherine-d'Alexandrie (CCLSCA — 1700 rue Amherst au à Montréal) s'est associé avec MU pour monter un vaste projet d'embellissement mosaïstique afin de faire briller le centre, inciter les gens du quartier à le fréquenter et venir y mettre leur touche de créativité !

La murale qui mesure 50 mètres de long a été inaugurée le 25 novembre à 15h30, justement le jour célébrant Sainte-Catherine.

La réalisation aura duré presque un mois avec en moyenne entre 5 et 8 personnes tous les après-midi, 5 jours par semaine. Les participants étaient issus de tous les horizons et de tous les âges, de la garderie de quartier aux aînés habitant les tours d'habitations proches, en passant par les femmes immigrantes, les jeunes mères, des groupes d'adolescents fréquentant le centre.

Une jeune femme est venue donner un coup de main presque tous les jours et a acquis une expertise qui lui conférait un rôle d'assistante lors de période de grande affluence.



Figure 6.19 MU &amp; CCLSCA 2

#### 6.4.12. 2008-2010 | Les souches – Street art

Ces interventions urbaines improvisées visent à mettre un peu plus de gaieté et de couleur dans la ville. Les passants, plutôt que de se lamenter sur la perte d'un arbre, se réjouissent de redécouvrir une souche ainsi décorée.

Lors de la réalisation d'une souche, une voiture de police s'est arrêtée pour nous demander ce que nous faisons exactement. Ils étaient surtout curieux et se renseignaient sur la solidité de l'œuvre. Leur intervention a toutefois soulevé des questionnements quant à la légalité d'une telle pratique et il semble qu'un flou légal entoure les souches. Ce flou permettrait donc la création et l'exposition plus ou moins temporaire d'art public sur souche. À explorer !

Pour un exemple de souche, rendez-vous au coin des rues Gilford et Des Érables.





Figure 6.20 Souche Gilford /Des Érables



#### 6.4.13. 2011 | Projets « Culture à l'école »

Le programme *La culture à l'école* est le produit de la fusion du programme *Rencontres culture-éducation*, implanté en 1999 par le ministère de la Culture et des Communications (MCC), et de la *Mesure de soutien à l'intégration de la dimension culturelle à l'école*, mise en œuvre en 2000 par le ministère de l'Éducation (MEQ).

En concentrant ainsi leurs ressources dans un seul programme et en simplifiant les démarches administratives auxquelles doivent se soumettre les milieux culturels et scolaires, les deux ministères souhaitent faciliter la prise en compte de la dimension culturelle par les écoles publiques primaires et secondaires.

L'un des objectifs les plus importants de cette mesure est de permettre aux jeunes de rencontrer dans leur classe des artistes professionnels, de s'initier à leur univers de création et de participer à une démarche créatrice au cours d'activités pratiques.

Nayan a donc soumis sa candidature pour faire partie du *Répertoire de ressources culture-éducation*, un répertoire de plus de 1 850 artistes, écrivains et organismes offrant des ateliers artistiques ou des sorties culturelles aux élèves du préscolaire au secondaire, des écoles publiques et privées. Sa candidature a été retenue.

Dès la première année, ce sont sept écoles qui ont contacté Nayan pour organiser des projets allant de une journée à dix jours.

##### 6.4.13.1. École secondaire Cavelier-de-LaSalle

Dans le cadre du programme « La culture à l'école », Nayan a organisé, grâce à Maryse Lamarre, un projet à l'école secondaire Cavelier-de-LaSalle en collaboration avec les autres enseignants d'arts plastiques ainsi que les quelques 300 élèves qui ont participé.

L'objectif de ce projet : embellir le cubicule de sécurité situé dans une des entrées de l'école, à côté de la cafétéria, tout en s'inspirant du thème choisi — fond marin, en intégrant des dessins réalisés par les élèves.

À la suite de ce projet scolaire, j'ai fourni un questionnaire à l'une des enseignantes qui avait participé au projet, et 90 élèves l'ont rempli, dont 87 avec sérieux. Les réponses collectées ont servi dans ce mémoire à comprendre comment l'activité pouvait être perçue en milieu scolaire et à suivre l'évolution de la pratique.



Figure 6.21 Cavalier-de-LaSalle 1



Figure 6.22 Cavalier-de-LaSalle 2



Figure 6.23 Paul VI High School

6.4.13.2. Paul VI High School (école secondaire spécialisée)

Nayan a réalisé quatre petites mosaïques participatives dans le cadre d'une journée de Culture à l'école à Paul VI High School, une école secondaire anglophone prenant en charge des adolescents vivant avec une déficience intellectuelle.



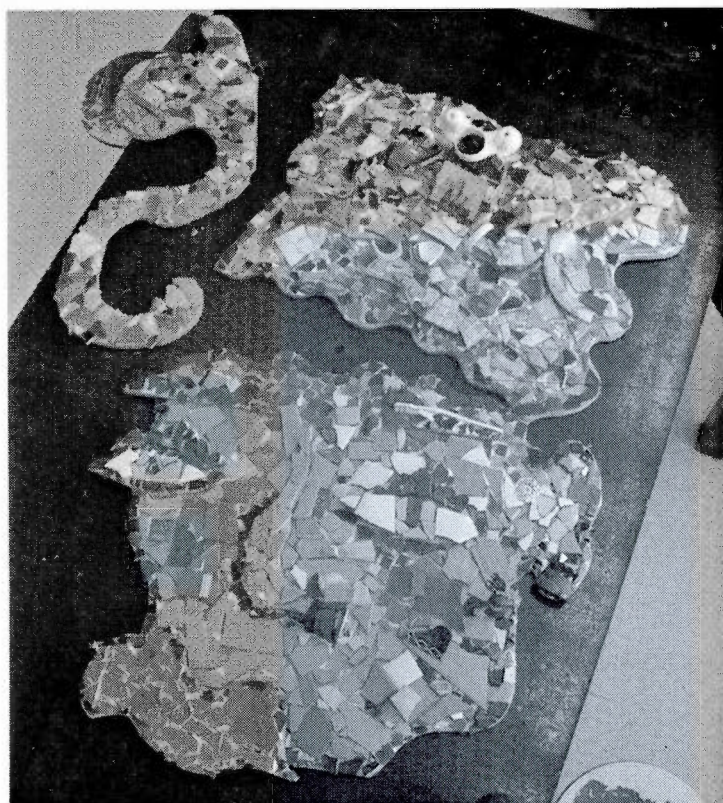


Figure 6.24 Collège Letendre

#### 6.4.13.3. École secondaire Collège Letendre

Le 10 février, dans le cadre des Journées de la Culture du Collège Letendre à Laval, une quarantaine d'artistes étaient invités à offrir un atelier pratique que les élèves pouvaient choisir. Nayan se chargeait de l'atelier mosaïque et a coordonné la réalisation de personnages éclatés.

Puisque l'activité ne durait qu'une journée et que nous n'allions pas appliquer le ciment de finition, les élèves avaient le droit de coller tout et n'importe quoi et d'aller chercher un maximum de relief !



Figure 6.25 École Dominique Savio

#### 6.4.13.4. École primaire spécialisée Dominique Savio

Du 21 au 25 février, Nayan a coordonné une mosaïque à l'école primaire spécialisée Dominique Savio. Les élèves participants sont des enfants qui vivent en famille d'accueil ou dans des foyers. L'enseignante disait qu'ils avaient énormément de problèmes de concentration, mais elle a aussi affirmé à la fin de l'activité qu'ils avaient été exceptionnellement impliqués tout au long de la création et qu'il y avait eu beaucoup moins de discipline à faire que d'habitude.

En partant du thème du fond marin ainsi que de dessins d'élèves, Nayan a imaginé un phare pour enrober la porte menant à la bibliothèque.

Avant notre départ, nous avons trouvé une jolie note laissée à notre attention :

*« Je vous remerçi (sic) de mavoir fait entré dans le Monde de la mosaïque. Ses un très beau monde. Je vous remerçi Anni et nelsene" Eloiza*





Figure 6.26 École Casavant 1

#### 6.4.13.5. Sainte-Hyacinthe – École secondaire Casavant

Pour ce projet de Culture à l'école, Nayan avait huit jours à l'école Casavant de Saint-Hyacinthe pour animer les façades extérieures du bâtiment et afficher l'orientation « arts-études » que prenait l'école Casavant.

Parce que le projet durait plus longtemps et que l'école était équipée d'un four à céramique, les élèves ont eu le temps de façonner et de peindre des pièces d'argile qui ont ensuite été cuites et intégrées dans les différents panneaux de mosaïque.

La mosaïque a été réalisée sur des panneaux de fibrociments résistants aux rigueurs du climat québécois. Puis, ces derniers ont été vissés sur les murs extérieurs durant l'été. Le tout a été inauguré officiellement en octobre 2011.



Figure 6.27 École Casavant 2



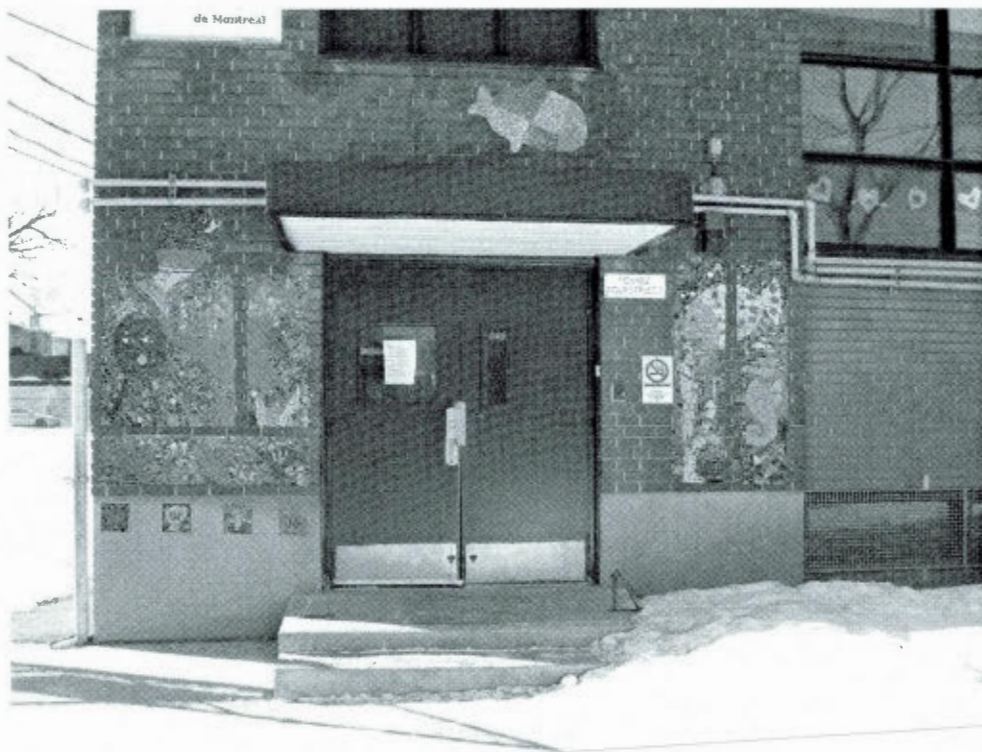


Figure 6.28 Saint-Bartélémy

#### 6.4.13.6. École primaire Saint-Bartélémy

Un projet de 2 jours de mosaïque extérieure pour l'école primaire Saint-Bartélémy à Montréal, mais pas dans le cadre du programme « Culture à l'école ».

L'objectif de ce projet consistait à embellir l'entrée des élèves et du service de garde avec de joyeux animaux marins dessinés par les élèves puis projetés sur les panneaux de fibrociment utilisés pour ce genre de projets extérieurs.

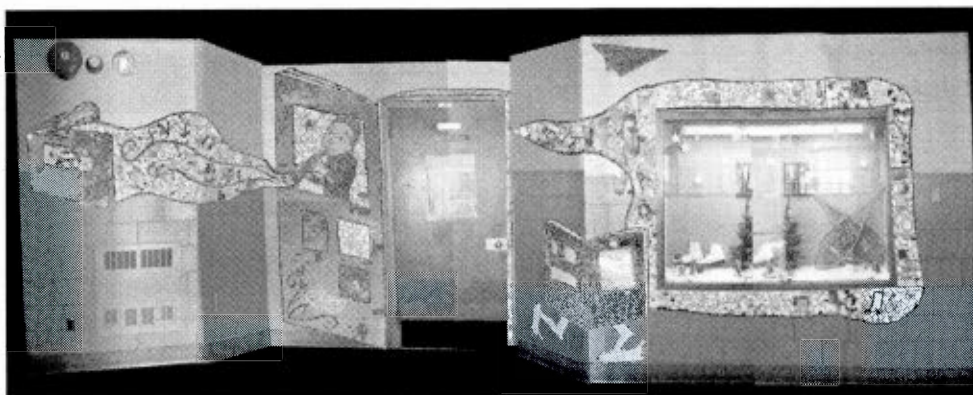


Figure 6.29 Perce-Neige

#### 6.4.13.7. École primaire Perce-Neige

Dernier projet de l'année dans le cadre du programme « Culture à l'école », Nayan a coordonné un projet à l'école primaire Perce-Neige dans l'ouest de Montréal.

L'objectif du projet : embellir l'entrée de la bibliothèque, et donner l'envie aux élèves d'explorer le monde sans fin de l'imagination.

#### 6.4.14. 2011 | Genève, Suisse – La Ville est à vous – 10 mosaïques pour 10 fêtes de quartiers

Durant tout l'été 2011, je suis retourné avec Annie dans ma ville natale à Genève en Suisse pour apporter la touche mosaïstique de Nayan à l'organisation de : « La Ville est à vous » ([lavilleestavous.ch](http://lavilleestavous.ch)), une série de 10 fêtes de quartier coordonnées par la Ville de Genève.

Après avoir soumis un projet un an auparavant, j'ai été engagé en tant que civiliste... Je m'explique, en Suisse, l'armée est obligatoire, à moins de s'engager dans le « Service civil », une autre forme d'obligation patriotique, mais tournée davantage vers des projets sociaux, environnementaux, patrimoniaux, et non belliqueux. J'ai donc été « affecté » six mois auprès du département de la culture et des Sports de la Ville de Genève afin d'accomplir mes obligations patriotiques sous forme de mosaïques

participatives dans l'espace public. Plusieurs Suisses à qui j'ai raconté cela écarquillaient les yeux et déclaraient que ça donnait vraiment envie de faire autre chose que l'armée.

« La ville est à vous » regroupe des fêtes de quartier organisées dans un esprit de convivialité, d'intégration et de mieux vivre ensemble. Souvent aussi appelée « vide-grenier », elle s'inspire de la « Fête de la Reine » organisée chaque année à Amsterdam, et ressemble à un grand marché aux puces avec des spectacles (musique, animations), des stands de nourriture et de boisson.

La Ville de Genève met à disposition l'espace public et soutient les comités de quartier bénévoles dans le but :

- d'amener les habitants et habitantes à prendre possession de leur quartier et le vivre autrement,
- de favoriser le rapprochement de la population, toutes classes sociales, origines culturelles et génération confondues,
- de stimuler diverses formes d'expression artistiques et culturelles, étrangères ou locales, impliquant la participation active du quartier (population résidente, associations, commerces, etc...)

Entre le 14 mai et le 25 septembre, dix quartiers ont participé à la Ville est à vous et ont réalisé une mosaïque dans le cadre de l'événement.





Figure 6.30 Plainpalais

#### 6.4.14.1. Plainpalais

Le 14 mai 2011, durant l'évènement « La Ville est à vous — Plainpalais », une mosaïque a été réalisée sur les trois faces du muret de la désormais plus gaie *Terrasse du Passage de la Tour*. Cette intervention artistique participative avait pour but de vitaliser un lieu de passage pour le transformer en lieu de rencontre.

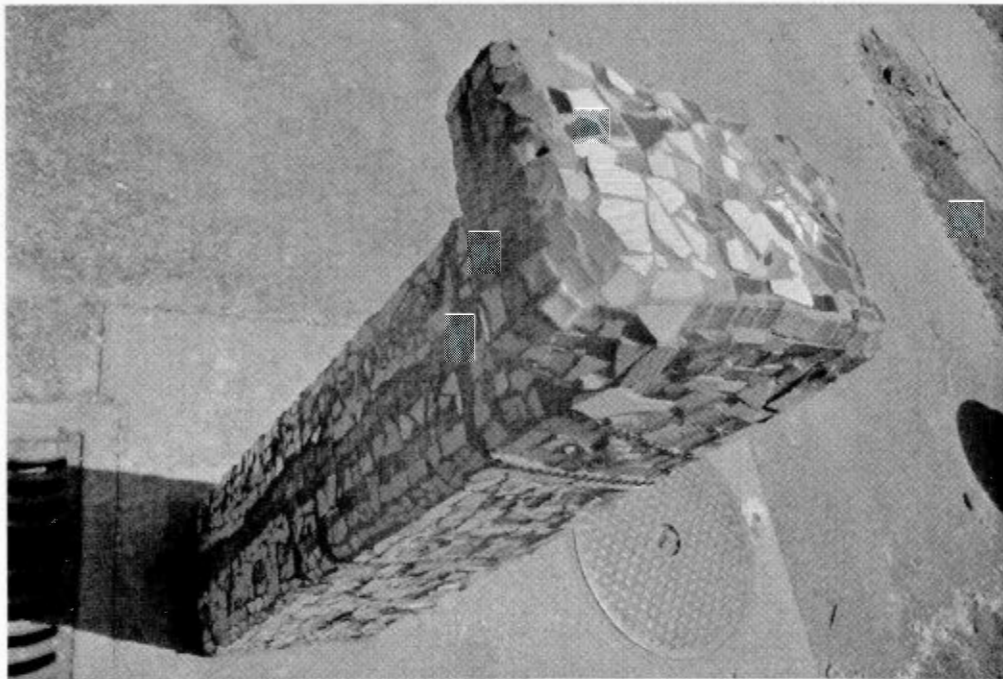


Figure 6.31 Acacias

#### 6.4.14.2. Acacias

Nous étions présents pour encourager les personnes venues chiner, flâner et fêter leur quartier afin qu'elles mosaïfient l'une des fontaines Parc des Acacias.

Ce fut un plaisir de travailler avec tout le monde sous le soleil. Jusqu'en fin d'après-midi, petits et grands, du quartier ou d'un peu plus loin, ont aidé à transformer la simple fontaine en une tour d'habitation nouveau genre, vivante et éclatée, avec un toit végétalisé duquel coule un mini Lac Léman (le lac dans lequel Genève trempe les pieds), son Rhône et son Jet d'eau (le jet de la fontaine)...

Ce modèle réduit ludique peut être le point de départ d'une réflexion sur le rôle de la participation citoyenne locale dans les projets d'aménagement, de densification urbaine et d'utilisation de l'eau.



Figure 6.32 Geisendorf

#### 6.4.14.3. Geisendorf

Le quartier Geisendorf souhaitait réaliser une statue de chèvre en mosaïque. Pourquoi une chèvre ? Parce que Geisen (ou plutôt Geissen)=Chèvres et Dorf=Village. Et pour rendre possible la mosaïfication d'une statue de chèvre, il nous aura fallu fabriquer une structure en cadres de vélos récupérés, coffrer le tout avec du grillage et du ciment, avant de finalement pouvoir la recouvrir d'un chatoyant pelage de mosaïque les samedi 28 et dimanche 29 mai 2011 lors de la fête « Geisendorf est à vous ».

C'est la première œuvre sculpturale de Nayan et c'est celle qui aura attiré le plus d'attention de la part des médias, puisque trois articles y auront été consacrés.



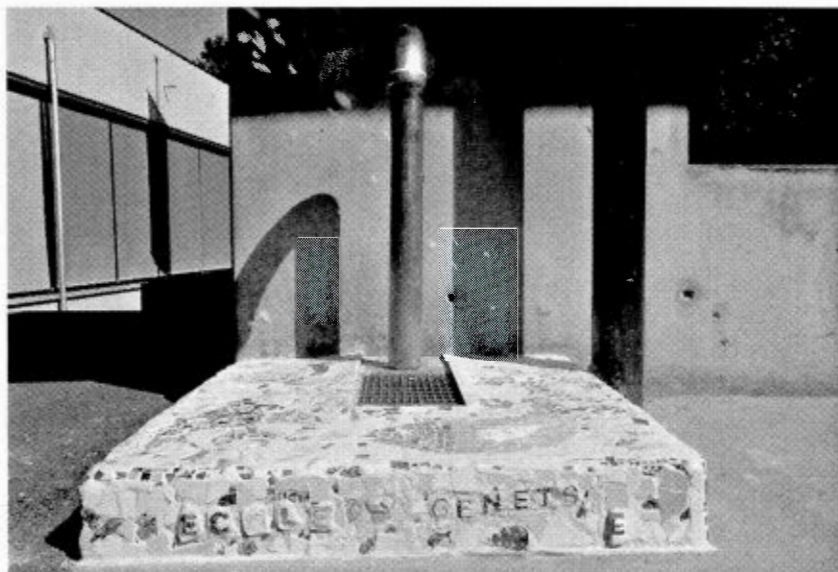


Figure 6.33 Genêts 1

#### 6.4.14.4. Genêts

L'édition 2011 de « La Ville est à vous » accueillait un nouveau quartier : Genêts/Petit-Saconnex. La fête a gravité cette année autour de l'école des Genêts qui sert à la fois d'école primaire, mais aussi de place du village pour toutes les familles du coin.

Nayan y a coordonné la réalisation de deux mosaïques sur deux jours : un socle de fontaine, et un banc/escalier/marelle.

Plusieurs acteurs ont participé à l'élaboration du projet, afin de déterminer le thème des œuvres et leur emplacement : la direction de l'école, le service architectural des écoles, tous les élèves et l'association des parents d'élèves

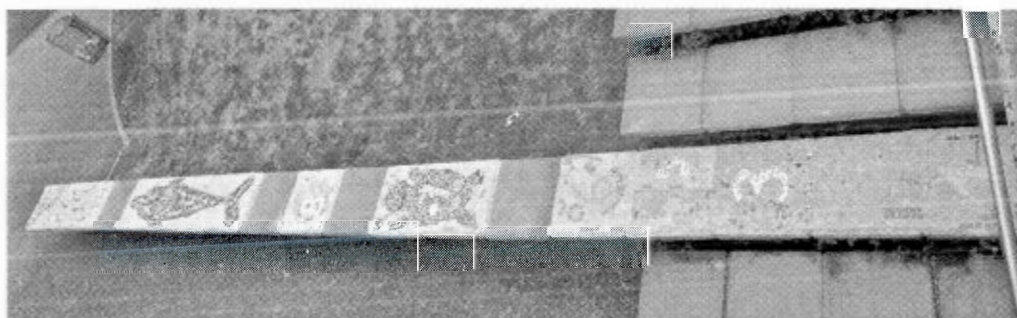


Figure 6.34 Genêts 2

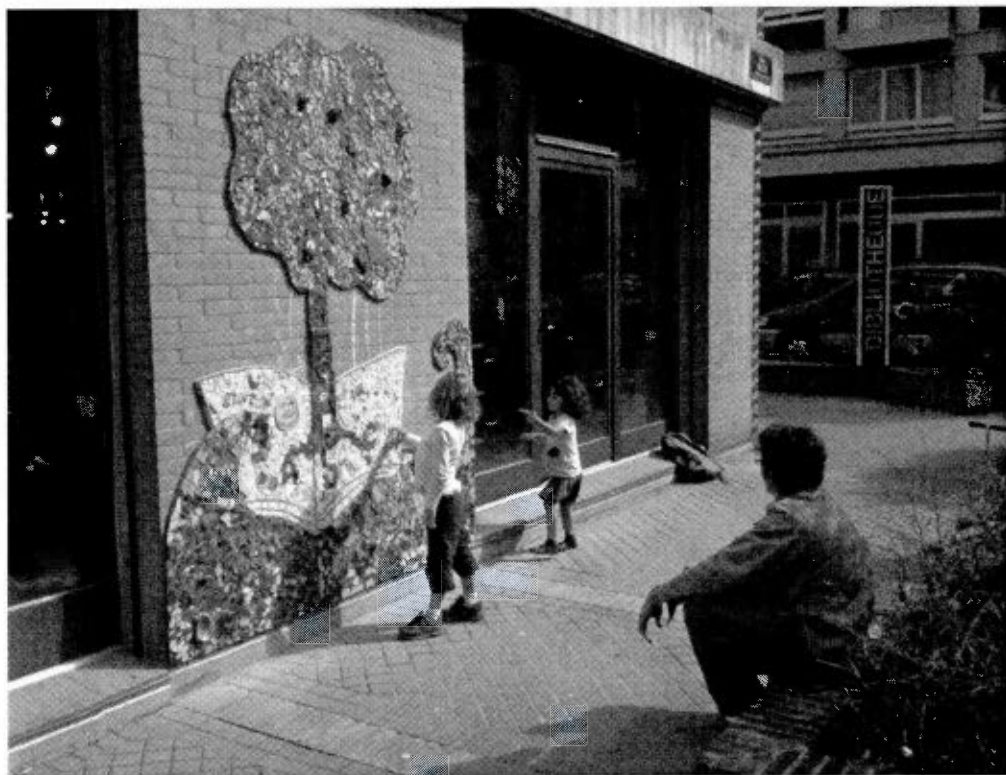


Figure 6.35 Eaux-Vives

#### 6.4.14.5. Eaux-Vives

Nayan proposait les samedi 11 et dimanche 12 septembre à La Ville est à vous — Eaux-Vives la réalisation d'une murale participative de mosaïque sur des panneaux de fibrociment qui ont ensuite été vissés sur l'une des façades de la Bibliothèque municipale des Eaux-Vives.

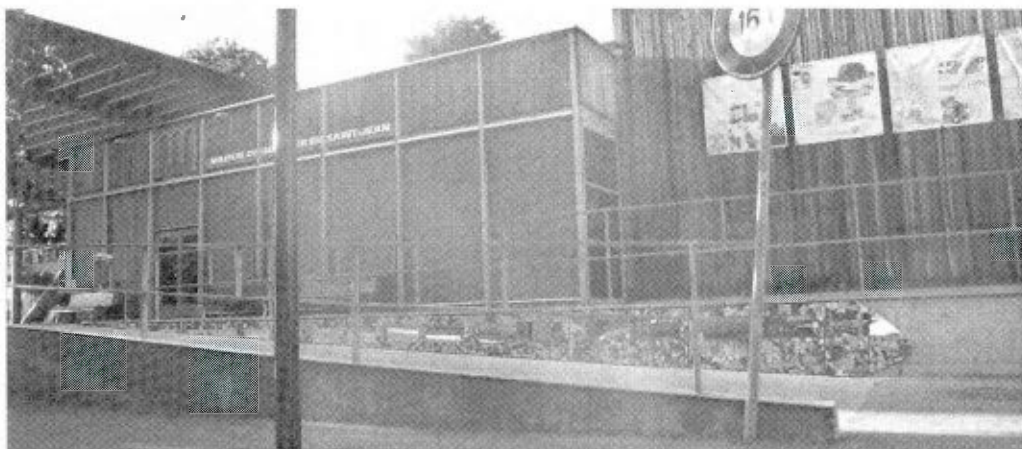


Figure 6.36 Saint-Jean

#### 6.4.14.6. Saint-Jean

Réalisée durant « Saint-Jean est à vous », les 25-26 juillet 2011, cette murale devait respecter le code couleur de l'ensemble architectural qui couvre les voies de chemin de fer : Bleu.

Nous avons donc puisé dans notre source de céramique bleue et avons sollicité la générosité des vide-grenieristes présents afin qu'ils et elles nous offrent des objets bleus pouvant être intégrés lors de la réalisation.

Tous les jours, plusieurs trains passent sous la Maison de quartier et la bibliothèque de Saint-Jean, car les bâtiments ont été construits directement au-dessus des voies de chemin de fer, et notre petit « train bleu », lui, s'échappe de la rampe d'accès qui mène à la Maison de Quartier pour vous offrir une dernière occasion de rajuster votre coupe de cheveux dans ses vitres miroitantes...





Figure 6.37 Concorde

#### 6.4.14.7. Concorde

Deux bornes réalisées le 27 août 2011 et installées en bordure du chemin Henri-Bordier pour « la Concorde est à vous » ! Après trois propositions d'intégration refusées, le Génie civil de la Ville nous a généreusement proposé comme plan de sauvetage deux bornes de « seconde main » qui dormaient dans le dépôt de la Ville.

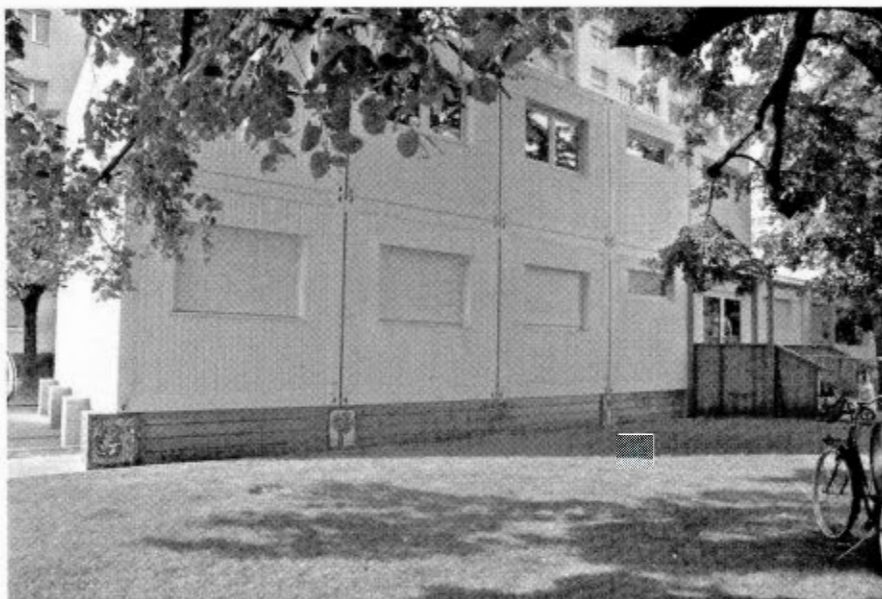


Figure 6.38 Jonction 1

#### 6.4.14.8. Jonction

Décoration de quatre blocs de béton soutenant des bâtiments scolaires temporaires installés aux abords du parc Gourgas, dans le quartier Jonction de Genève. Réalisés les 3 et 4 septembre 2011, sous la pluie, dans le cadre de « La Jonction est à vous ! ».

Le bloc de la figure 43, représentant une guitare et une grenade, a été entièrement conçu et réalisé par un groupe de cinq femmes adeptes du flamenco.

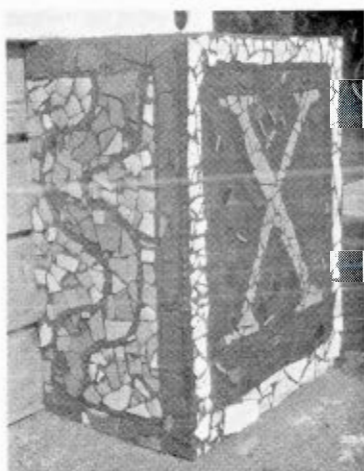


Figure 6.39 Jonction 2

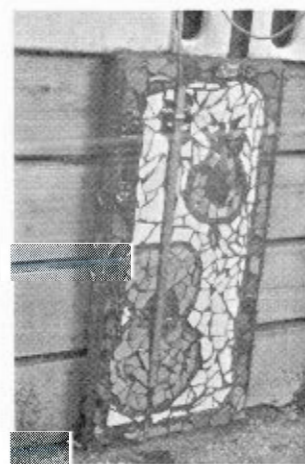
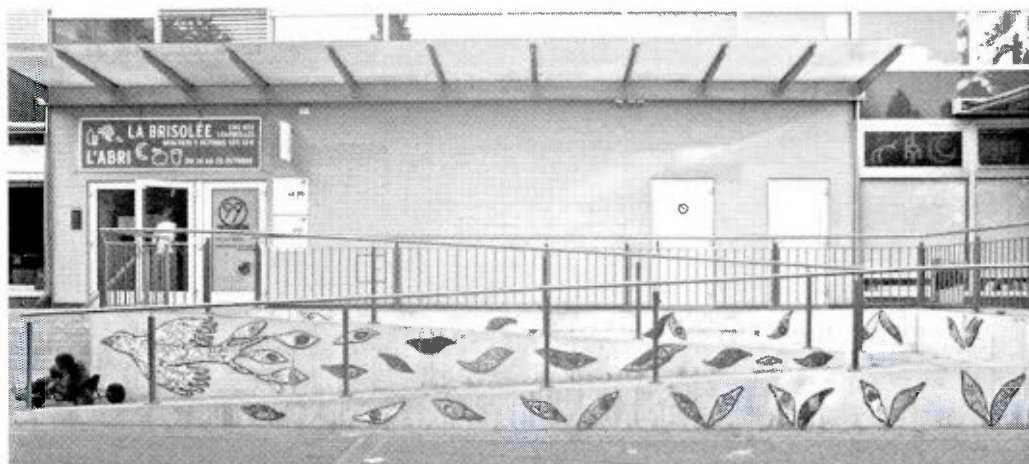


Figure 6.40 Jonction 3





6.4.14.9. Europe

Figure 6.41 Europe 1

Une murale avec pour inspiration l'oiseau de paix !

Réalisée les samedi 11 et dimanche 12 septembre lors des « Eaux-Vives sont à vous » sur la rampe du centre communautaire « Le 99 », en face de l'école primaire de l'Europe. Suite au succès de cette murale, une seconde murale a été réalisée début novembre sur un adjacent (photo non disponible).



Figure 6.42 Europe 2

#### 6.4.14.10. Pâquis

Les samedi 24 et dimanche 25 septembre dans le quartier des Pâquis à Genève, pour cette ultime mosaïque de l'été, quatre tables ont été mosaïfiées dans la joie et la bonne humeur pour former, alignées en long, une imposante table de banquet, et disposées en carré, un échiquier/damier géant.



Figure 6.43 Pâquis

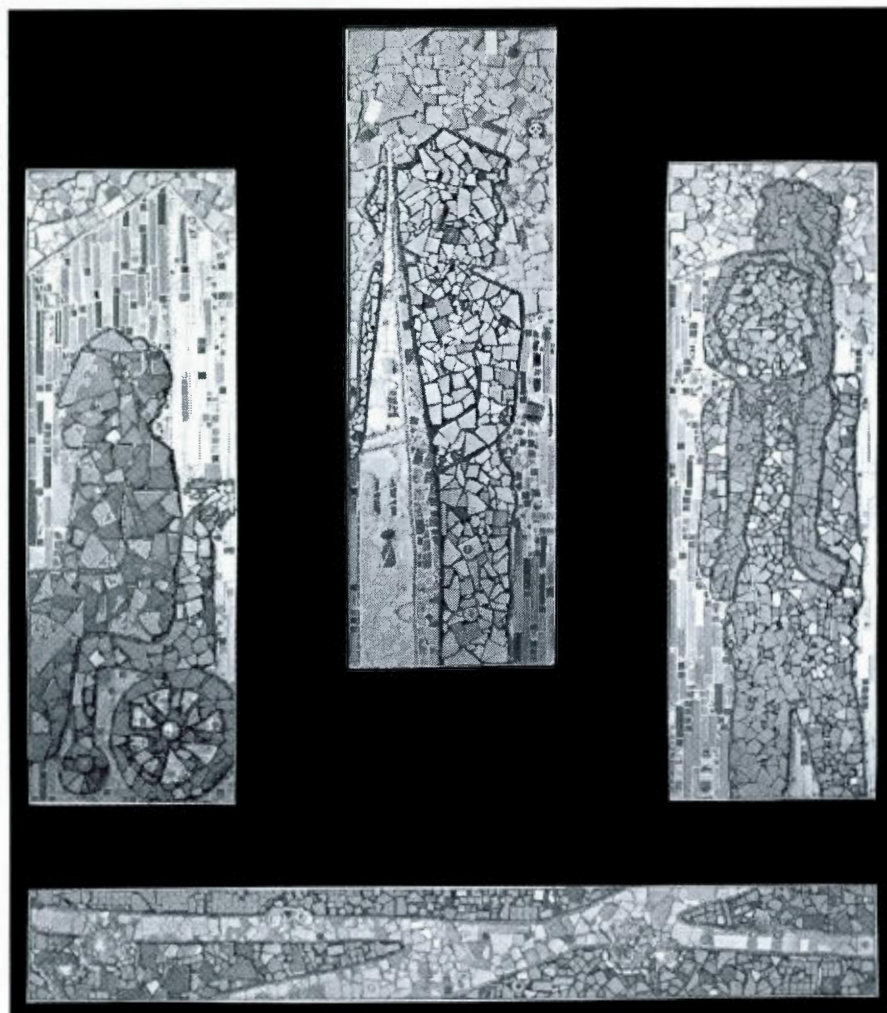


Figure 6.44 CHUM

6.4.15.2011 | Montréal – Journée du patient au Centre Hospitalier  
Universitaire de Montréal (CHUM)

Nayan a coordonné le mercredi 30 novembre 2011, dans le cadre de la « Journée du patient 2011 », un triple atelier participatif de mosaïque dans les trois CHUM (Centres Hospitaliers universitaires de Montréal) : St-Luc, Notre-Dame et Hôtel-Dieu.

Durant cette journée, trois équipes d'artistes-médiateurs étaient postées à l'entrée de chaque hôpital, et invitaient les patients, les visiteurs ainsi que le personnel à poser un

ou quelques morceaux de céramique afin de s'approprier un coin du nouveau CHUM en construction à côté de l'hôpital St-Luc.

Le résultat de cette intense journée de création en milieu hospitalier est un triptyque (3x25"x75") qui sera exposé à l'hôpital Saint-Luc puis dans le futur CHUM.

### 6.5. Récapitulation

Parmi les 36 mosaïques présentées, certaines étaient réalisées en petit comité alors que d'autres ont nécessité la participation de plus de 500 participants, certaines mosaïques duraient une journée, d'autres une semaine.

Dans le tableau de la section suivante, j'ai tenté de rassembler le maximum de données sur les 36 mosaïques réalisées par Nayan afin de pouvoir les comparer, faire des moyennes, souligner certains faits saillants et tout simplement broser un portrait général des activités de l'organisme au fil du temps.

---



Tableau 6.1 : Récapitulatif des 36 mosaïques – Partie 1













































Mosaïque collective	Où ?	Quand ?	Bénévoles ou payé	Co-création (en jours)	Céramique façonnée spécialement	Visites priorisées	préparation n et finition (en jours)	Inauguration officielle	Type d'œuvre	Int. ou ext.	Pose	Public ?	Type de public et âge	Nombre approx. participants	Partenaires	Secteur - Milieu	Revue de presse
01 Mural Chénouillet	Saint-Casbe	2007-2008	bénévoles	60		0	10		Mur de chélet	ext.	directe	non	Amis/famille	20	s/o	Communauté locale	
02 Vigne	Amisium, FR	2007	bénévoles	4		0	2		Colonne	ext.	directe	oui	Amis/famille	2	s/o	Communauté locale	
03 Expo 3R 2008	Montréal	2008	payé	2		0	5		Panneaux	pas installé	indirecte	pas installé	Grand public - familles	70	OBNL MAM + Action Réseau	Environnement	1 photo (Journal Matin)
04 Gracie	Amisium, FR	2008	bénévoles	2		0	2		Colonne	ext.	directe	non	Amis/famille	5	s/o	Communauté locale	
05 Cyclo Nord-Sud	Montréal	2009	payé	2		0	3		Enseigne	ext.	indirecte	oui	Organisation et ses partenaires	30	OBNL Cyclo Nord-Sud	Environnement Humainitaire	
06 Café Fractal	Montréal	2009	payé	4		1	5		Devanture de comptoir	int.	directe	oui	Étudiants/jeunes universitaires	40	OBNL - Saint Fractal Institution - UQAM-GRIP	Environnement Social	
07 Crudeissance Rural	Montréal	2009	payé	10		1	4		Marche + Salle de bain	int.	directe	oui	Amis/famille	5	Entreprise - Crudeissance	Environnement Alimentation	
08 St-Joseph-Rocher	Montréal	2009	bénévoles	1		0	1		Freisque	pas installé	indirecte	pas installé	Chercheurs, étudiants	30	OBNL Centre d'écologie urbaine	Environnement Communauté locale	
09 CRAPAUD-Banc	Montréal	2009	payé	4		1	6		Banc	ext.	indirecte	oui	Étudiants/jeunes universitaires	40	OBNL - CRAPAUD Institution - UQAM-GRIP	Environnement	
10 Rue du Garrier	Montréal	2009	bénévoles	2		1	0		Mur d'appartement	ext.	directe	oui	Amis/famille	10	Privé	Communauté locale	
11 MU & Pétro-Lo-Prevent	Montréal	2009-2010	payé	2		1	9		Mur de façade	ext.	indirecte	oui	Enfants + Ados/jeunes	75	OBNL - MU	Communauté locale	1 article
12 Compagnons	Montréal	2010	bénévoles	1		0	1		Freisque	int.	indirecte	oui	Adultes vivant avec une déficience intellectuelle	10	OBNL - Compagnons	Santé mentale	1 article
13 Cullivore	Montréal	2010	bénévoles	2		0	2		Freisque	ext.	indirecte	oui	Grand public - familles Adultes vivant avec une déficience intellectuelle	20	Comité Culture - Centre de développement communautaire (CDC) Rosemont	Communauté locale Santé mentale	
14 Oublié	Montréal	2010	payé	4		1	3		Dessus de cadre de porte + tableau	int.	indirecte	oui	Étudiants/jeunes CEGEP	20	CECEP Saint-Laurent - Association étudiants	Scolaire - Collégial	
15 Rue de Verre	Montréal	2010	payé	1		1	1		Colonne	ext.	directe	oui	Grand public - familles	20	SODER - Éco-quartier Rosemont	Communauté locale Environnement	
16 CGLSCA	Montréal	2010	payé	15		1	4		Frise architecturale	ext.	indirecte	oui	Usagers du centre tous âges	70	OBNL - MU	Communauté locale	
17 CRAPAUD-Banc	Montréal	2010	payé	1		0	1		Banc à plantes	ext.	directe	oui	Étudiants/jeunes universitaires	30	OBNL - CRAPAUD Institution - UQAM-GRIP	Environnement Scolaire - Universitaire	
18 Crudeissance Mac-May	Montréal	2010	payé	12		2	3		Salles de bain	int.	directe	oui	Employés	10	Entreprise - Crudeissance	Environnement Alimentation	
19 Cavalier de Lakette (secondaire)	Montréal (LaSalle)	2011	payé	4		2	4		Cubicle d'agents de sécurité	int.	indirecte	oui	Étudiants/jeunes secondaires	300	Commission scolaire Programme Culture à l'école	Scolaire - Secondaire	1 article
20 Paul VI High School (secondaire spécialisée)	Montréal	2011	payé	1		0	1		freisque	int.	indirecte	?	Étudiants/jeunes secondaires	25	Commission scolaire Programme Culture à l'école	Scolaire - Secondaire	
21 Collège Lefebvre (secondaire)	Montréal	2011	payé	1		0	1		freisque	int.	indirecte	?	Étudiants/jeunes secondaires	60	Commission scolaire Programme Culture à l'école	Scolaire - Secondaire	
22 Dominique Sato (primaire spécialisée)	Montréal	2011	payé	5		2	2		Encadrement de porte	int.	indirecte	oui	Étudiants/jeunes primaires	30	Commission scolaire Programme Culture à l'école	Scolaire - primaire	



Tableau 6.2 : Récapitulatif des 36 mosaïques – Partie 2

Mostraque collective	Qu. 2	Quantité d'17	Bénéficiaire ou payé	Co-création (en jours)	Cérémonie faconnée spécialement	Vizites prioritaires	préparation n et finition (en jours)	Inauguration officielle	Type d'oeuvre	Int. ou ext.	Pose	Public	Type de public et âge	Nombre approx. participants	Particularités	Secteur - Milieux	Revue de presse
École Casavant (secondaire)	Sainte-Hyacinthe	2011	payé	8		2	8		Façades extérieures	ext.	indirecte	oui	Étudiant(e)s secondaires	300	Commission scolaire Programme Culture à l'école	Scolaire - Secondaire	
École Saint-Basile (primaire)	Montréal	2011	payé	2		2	2		Encadrement de porte	ext.	indirecte	oui	Étudiant(e)s primaires	20	Commission scolaire	Scolaire - primaire	
École Percé-Napier (primaire)	Montréal	2011	payé	3		2	2		Encadrement de porte et de vitrine de bibliothèque	int.	indirecte	oui	Étudiant(e)s primaires	150	Commission scolaire Programme Culture à l'école	Scolaire - primaire	
Paroisses	Genève	2011	payé	1		1	3		3 murales	ext.	directe	oui	Grand public - familles	30	Institution - Ville de Genève, Suisse Département de la culture - La Ville est à vous	Communauté locale	1 article
Associés	Genève	2011	payé	1		1	2		fontaine de parc	ext.	directe	oui	Grand public - familles	30	Institution - Ville de Genève, Suisse Département de la culture - La Ville est à vous	Communauté locale	1 entrevue télé
Cathédrale	Genève	2011	payé	2		1	4		Sculpture de chèvre	ext.	indirecte	oui	Grand public - familles	100	Institution - Ville de Genève, Suisse Département de la culture - La Ville est à vous	Communauté locale	2 articles
Genève	Genève	2011	payé	2		1	4		Banc + Sûreté de fontaine	ext.	directe	oui	Grand public - familles	75	Institution - Ville de Genève, Suisse Département de la culture - La Ville est à vous	Communauté locale	
Eaux-Vives	Genève	2011	payé	2		2	3		Façade de bibliothèque municipale	ext.	indirecte	oui	Grand public - familles	50	Institution - Ville de Genève, Suisse Département de la culture - La Ville est à vous	Communauté locale	
Saint-Jean	Genève	2011	payé	2		2	3		Rampe d'accès maison de quartier	ext.	indirecte	oui	Grand public - familles	25	Institution - Ville de Genève, Suisse Département de la culture - La Ville est à vous	Communauté locale	
Concorde	Genève	2011	payé	1		1	1		Deux bornes de béton	ext.	directe	oui	Grand public - familles	30	Institution - Ville de Genève, Suisse Département de la culture - La Ville est à vous	Communauté locale	1 article
Jonction	Genève	2011	payé	2		1	1		Blocs de béton soutenant des bâtiments temporaires	ext.	directe	oui	Grand public - familles	25	Institution - Ville de Genève, Suisse Département de la culture - La Ville est à vous	Communauté locale	
Europe	Genève	2011	payé	2		1	2		Rampe d'accès Maison de quartier	ext.	directe	oui	Grand public - familles	75	Institution - Ville de Genève, Suisse Département de la culture - La Ville est à vous	Communauté locale	1 article
Phillys	Genève	2011	payé	2		2	3		4 tables	pas installée	indirecte	pas installée	Grand public - familles	75	Institution - Ville de Genève, Suisse Département de la culture - La Ville est à vous	Communauté locale	
CHUM	Montréal	2011	payé	1		2	8		Tableau typique	int.	indirecte	oui	Personnel + patient(e)s + visiteurs	600	Institution - CHUM	Santé	1 article, 1 entrevue radio
				171		35	117						Participants total	2507		Secteur - Milieux	
				Total des jours												Santé	3
							323									Environnement	9
																Scolaire	9
																Communauté locale	17

## 7. MODÉLISATION D'UNE PRATIQUE ARTISTIQUE

### 7.1. Quelques chiffres

- Nombre de projets réalisés : 36
- Nombre de participants: environ 2500 (ce chiffre exclut les spectateurs et passants dans l'espace public)
- Jours d'atelier participatif : 171
- Moyenne de participation (participants / jours d'atelier) : 14,6
- Durée moyenne des projets : 3 jours
- Projets intérieurs : 11
- Projets extérieurs : 22
- Non installés : 3
- 29/36 mosaïques dans des espaces publics

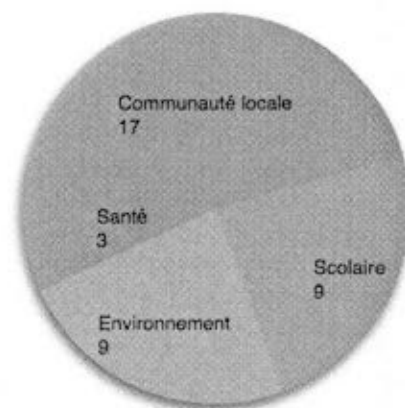


Figure 7.1 Milieux dans lesquelles se déroulent les ateliers écoartistiques

### 7.2. Objectifs généraux

Au fil de la réalisation de ces projets, Nayan a développé de manière autodidacte une panoplie de compétences techniques, mais aussi humaines, permettant de mener à terme des projets variés représentant chacun des défis spécifiques.

Pour commencer, certains objectifs communs à tous ces projets et constitutifs de la pratique écoartistique de Nayan peuvent déjà être énumérés :

- Créer une œuvre participative avec une esthétique forte, si possible dans un espace public, à l'intérieur ou à l'extérieur.
- Offrir un moment de création enrichissant et accessible à tous et stimuler l'imagination collective tout en permettant aux participants et participantes de se rencontrer et d'échanger dans un contexte créatif et insolite ;
- Détourner un maximum de matériaux de l'enfouissement ;
- Sensibiliser les participants à la valorisation de matériaux récupérables ;
- Embellir la ville et ses espaces publics

Les différentes étapes du processus de création, leur finalité et les outils à disposition des artistes médiateurs sont résumés dans le *Tableau 7.2 : Fonctions de l'écoartiste-médiateur*

Dans la section suivante, je procéderai à une l'évaluation détaillée de la pratique de Nayan afin de répondre au mieux à ces questions et offrir des pistes de réflexion à tout organisme œuvrant entre la médiation culturelle et l'éducation relative à l'environnement.

### 7.3. Rencontre et négociation du projet

#### 7.3.1. Premier contact

Le premier contact naît de l'initiative d'un groupe qui souhaite recourir aux services écoartistiques de l'organisme pour réaliser une œuvre, ou, à l'inverse, de l'initiative de l'artiste qui pense que ses services pourraient être retenus par un groupe.

Dans le cas de Nayan, il convient de préciser que la grande majorité des projets réalisés par Nayan ont été amorcés spontanément par les groupes intéressés eux-mêmes. Jusqu'à maintenant, l'organisme a reçu suffisamment de demandes et a donc eu assez de moyens pour développer ses activités. Exception notable cependant : le projet des 10 mosaïques à Genève est né d'une initiative de Nelson qui devait effectuer son « service civil obligatoire » en Suisse et qui a contacté puis soumis une proposition

de projet étoffée au Département de la culture de la Ville de Genève pour proposer ses services de médiateur écoartistique.

Généralement, un ou une membre d'un groupe contacte Nayan afin de proposer un projet. Lorsqu'une personne intéressée entre en contact avec l'organisme, par téléphone, courriel ou en personne, elle justifie son choix de recourir aux services de l'organisme en précisant qu'elle a été séduite par l'un ou plusieurs de ces trois aspects (par ordre d'importance) :

- la participation du public ;
- la récupération de matériaux destinés à l'enfouissement : la céramique et les autres objets trouvés ;
- l'intégration à l'architecture et la durabilité de l'œuvre.

Elle mentionne souvent avoir découvert l'organisme parce que :

- l'organisme lui été référé par quelqu'un ;
- elle a vu une ou plusieurs œuvres dans la ville, ou on lui en a montré ;
- elle a participé à une mosaïque précédente.

Enfin, la plupart des personnes mentionnent également avoir apprécié l'exhaustivité de la documentation sur Internet. Le site Internet ([nayan.ca](http://nayan.ca)) présente les 36 projets de ce travail (et plus), ainsi que des films d'animation en musique qui donnent une bonne idée du processus de création et de l'ambiance ludique et festive qui s'en dégage.

De nos jours, le site Internet est devenu un outil de réseautage incontournable pour tous les artistes et nous verrons quel type de plateforme Internet permettrait de développer le travail des écoartistes.

Souvent, une personne d'un groupe nous contactera en disant : « Mes collègues et moi-même avons regardé ensemble le site Internet et nous sommes tous intéressés de travailler avec vous » en précisant parfois un projet en particulier qui

aurait particulièrement plu au groupe. Les personnes ont donc souvent déjà une bonne idée du genre de projets que propose Nayan et entrent en contact davantage pour étudier la faisabilité de leur idée et discuter du budget.

### **7.3.2. Budget et devis**

Lors du premier contact, il est évidemment question des coûts liés à la réalisation d'un atelier écoartistique. Il convient alors de sensibiliser le groupe intéressé à trois aspects qui influencent ces coûts :

- La récupération et l'idée de la « gratuité » des matériaux récupérés ;
- L'intégration durable à l'architecture et la valeur ajoutée d'une œuvre durable ;
- Les économies liées à la participation de bénévoles.

#### **7.3.2.1. Coût de la récupération**

Un préjugé courant dans une pratique écoartistique intégrant la récupération de matériaux est que les coûts devraient être moins élevés parce que les matières premières sont récupérées gratuitement.

Il est vrai que la gratuité des matières premières est un grand avantage dans le développement d'une pratique autodidacte ; les projets sont moins chers à mettre en œuvre, et l'on peut se permettre d'expérimenter librement dans des temps libres sans crainte de jeter trop d'argent par les fenêtres. Après tout, ces projets ne coûtent qu'un peu de colle, des vis, quelques outils, quelques débris d'assiettes et de carrelage et du temps.

À ce titre, plus l'expertise de l'organisme, l'envergure des projets et la quantité de matériel nécessaire grandissent, plus l'organisme est capable d'évaluer à sa juste valeur le temps investi, et le transport, la manutention, et donc la valeur ajoutée des matériaux dits « gratuits ».

Ainsi, Nayan évalue qu'il serait maintenant plus économique d'acheter de la céramique neuve en gros pour les projets afin de réduire considérablement le temps investi



habituellement à l'approvisionnement en céramique recyclée. Il serait possible d'acheter des carreaux de céramique de toutes les couleurs, d'en acheter une formidable quantité d'un coup pour l'année à venir, prendre une ou deux journées de travail pour la stocker en atelier, et voilà : fini. Tout ce qui est ici nécessaire est un capital de départ, qui sera ensuite largement remboursé, projet après projet, par les groupes faisant appel aux services de Nayan.

Toutefois, Nayan fait le choix de continuer de récupérer plutôt que d'acheter. Et il convient de bien expliquer au groupe intéressé que ce choix n'est pas économique, mais éthique et environnemental, et qu'il peut véhiculer un message fort. Aussi, sur un plan esthétique, la vie et l'usure de certains des matériaux utilisés ajoutent une valeur archéologique à l'oeuvre qui

La récupération demande énormément de temps, de moyens et d'efforts (dans le cas d'un matériau lourd comme la céramique), mais qu'elle est un enjeu éthique fondamental dans la démarche écoartistique. D'ailleurs, les entretiens soulignent l'appréciation de l'utilisation de céramique récupérée.

#### 7.3.2.2. Intégration durable à l'architecture

Autre facteur important lors de l'élaboration du projet, Nayan insiste pour que le groupe pense à un lieu où intégrer l'oeuvre de manière permanente. En effet, les mosaïques participatives intégrées à l'architecture permettent :

- un embellissement durable du lieu choisi ;
- une intégration architecturale sur mesure (ex. : contour de porte, frise, colonne, etc.) ;
- une appropriation esthétique d'un bout d'espace public, de travail ou de vie ;
- une forte valorisation du travail des participants ;
- une implication forte des participants.

L'intégration se fait :

- directement sur un mur, une colonne, etc. ;
- indirectement, sur un support amovible découpé sur mesure (bois, fibrociment, sculpture) ;
- à l'intérieur ou à l'extérieur.

Une réalisation extérieure, dans le cas de la mosaïque à Montréal, fait doubler les coûts matériels. Les adhésifs utilisés doivent être prévus pour de fortes variations de température. Les supports doivent également résister aux intempéries et aux risques de pourriture. Pour ces raisons, il faut se tourner vers des matériaux plus résistants et donc plus chers.

Enfin, le travail supplémentaire (visites préalables, prises de mesures, découpes, installation) qu'implique l'intégration sur mesure à l'architecture ainsi que la durabilité du travail d'embellissement confèrent une plus value à l'œuvre qu'il convient de prendre en compte lors de l'évaluation du prix de l'atelier.

Par exemple, certaines écoles ou entreprises organisent une « journée culturelle » annuelle et contactent pour l'occasion une variété d'artistes afin d'offrir une diversité d'opportunités créatives durant cette journée. Selon ce qui a pu être constaté, ils offrent généralement le même montant à tous les artistes approchés. Ils proposent donc le même montant à Nayan pour une mosaïque participative intégrée à l'architecture qu'à une troupe de théâtre organisant un atelier d'improvisation. Il est parfaitement normal de signifier la spécificité d'un atelier écoartistique permanent et justifier l'excédent de coût par les arguments cités ci-dessus.

#### 7.3.2.3. Participation bénévole

Si la récupération et l'intégration à l'architecture impliquent une majoration des dépenses, la participation, elle, fait diminuer grandement le coût de l'œuvre. Attention toutefois, il ne s'agit pas ici de comparer les œuvres participatives aux œuvres non participatives pour exclure un des deux processus. Il s'agit simplement ici de souligner l'avantage économique de la participation de bénévoles.

En effet, si l'œuvre est réalisée uniquement par des artistes professionnels, ceux-ci doivent être payés pour l'intégralité du temps qu'ils consacreront à la réalisation de l'œuvre, au contraire des participants bénévoles qui consacreront volontairement leur temps parce que leur récompense consiste à embellir leur lieu de vie ou de travail, tout en découvrant un médium artistique. Plus l'œuvre est grande et longue à réaliser, plus les économies liées à une forte participation de bénévoles seront importantes.

#### **7.4. Élaboration d'une esthétique participative**

La durée du projet et la taille de l'œuvre seront déterminées en fonction du :

- budget ;
- nombre de participants ;
- lieu choisi (intérieur ou extérieur).

Une fois que le lieu et la taille de l'œuvre ont été déterminés, le processus de création d'esquisse peut commencer.

##### **7.4.1. Négocier la direction artistique**

L'esquisse, en fonction du degré d'implication des participants ou des commanditaires de l'œuvre, peut être conçue de différentes manières, soit :

- par l'artiste ou les artistes seulement ;
- en s'inspirant d'un ou plusieurs thèmes soumis par le groupe commanditaire ;
- en s'inspirant d'un thème proposé par le groupe ainsi que de dessins produits par les futurs participants au projet.

Ce dernier cas, qui suppose des contraintes graphiques fortes et une composition cohérente à partir de dessins variés, est beaucoup plus fréquent dans les milieux scolaires, où les professeurs souhaitent miser davantage sur le processus de création et valoriser l'implication des élèves, plutôt que miser sur un produit fini aux qualités esthétiques impeccables.

Dans la plupart des cas, le groupe se contentera de suggérer un thème, une série de concepts clés ou une image qui l'inspire, et les artistes devront faire preuve d'intuition pour cerner le genre de représentations qui feront l'unanimité. Une première ébauche est donc présentée pour mesurer l'intérêt du groupe envers la direction esthétique prise par les artistes, puis une esquisse finale est produite en fonction des commentaires.

Les commanditaires de l'œuvre peuvent être très exigeants et imposer une direction artistique forte, mais la plupart du temps ils s'en remettent aux compétences esthétiques des artistes.

Dans certains cas, comme lors de la réalisation des 10 mosaïques participatives lors de la Ville est à vous à Genève, Nayan a eu carte blanche dans la plupart des projets, même s'il s'agissait d'interventions permanentes dans l'espace public. Ceci est en partie lié au fait que l'activité s'adressait à un large public inconnu à l'avance. Mais c'est aussi parce que les interventions étaient financées par le Département de la culture de la Ville de Genève qui avait engagé Nayan. Les mosaïques étaient donc gratuites pour chaque quartier, en plus d'être chapeautées par une institution reconnue. Les comités de quartier bénévoles s'en remettaient donc la plupart du temps aux choix des artistes.

Ceci ne signifiait pas que les esquisses prenaient moins de temps, ou qu'elles étaient plus fortement teintées de l'esthétique personnelle des artistes. En effet, l'art de faire participer les gens consiste en bonne partie à partager les décisions artistiques avec les participants durant la création tout en leur offrant un cadre de création rassurant. Et pour cela, l'esquisse doit être conçue de manière particulière.

#### 7.4.1.1. Une esquisse encadrée, mais ouverte

On ne conçoit pas une esquisse pour un projet cocréatif de la même manière que pour un projet personnel. Contrairement à l'esquisse d'une œuvre individuelle, une esquisse cocréative doit impérativement prévoir des « espaces hasardeux » ou « espaces libres »

pour laisser les participants poser des choix artistiques. Mais ces espaces doivent être judicieusement encadrés afin de garantir une œuvre suffisamment homogène et harmonieuse qui plaira aux commanditaires, aux usagers du lieu, et finalement, à un maximum de personnes.

En effet, si on demande à des gens de participer à un projet collectif dont tous les aspects esthétiques ont été déterminés à l'avance, ils se sentiront comme de simples exécutants, et ne s'investiront pas de la même manière dans le processus.

Si par contre on leur indique des zones où ils peuvent choisir librement des couleurs, ils sentiront qu'ils influencent véritablement le processus créatif et que leur participation est significative.

Enfin, si le dessin de base est trop simple et ne représente pas un défi créatif suffisamment intéressant, les participants se désintéresseront du projet, ou encore, les commanditaires du projet ne seront pas intéressés et souhaiteront qu'une esquisse plus élaborée soit réalisée.

Lors de la réalisation d'une mosaïque participative de Nayan, les artistes médiateurs accueillent les participants potentiels, mais légèrement timides, en leur montrant l'esquisse :

« Salut, on fait une mosaïque, voici l'idée vers laquelle on tend, veux-tu nous aider à y arriver. » La présentation de l'esquisse permet de les impliquer dans la direction artistique de l'œuvre se faisant. En visualisant l'idée du projet fini, les participants sont plus à même de juger par eux-mêmes si les gestes artistiques qu'ils posent vont dans la bonne direction.

Bien sûr, si l'artiste médiateur estime que le choix d'un participant n'est pas judicieux et qu'il pourrait nuire à la lisibilité de la fresque et au produit fini, il est parfaitement libre d'en discuter avec le participant et de lui expliquer son point de vue ; c'est même son rôle et une habileté qu'il doit développer : pouvoir aborder ces questions sans froisser la liberté du participant.



Par exemple, un participant choisit une couleur pour la simple et bonne raison que c'est sa couleur préférée, mais cette couleur a déjà été utilisée sur le motif d'à côté. Plutôt que de se contraster, les deux motifs se mélangeraient et on perdrait des éléments de figuration. L'artiste médiateur indiquera ce risque au participant et ne « corrigera » pas son choix en lui indiquant la « bonne » couleur, mais lui proposera simplement de choisir une autre couleur plus contrastante.

Petit à petit, l'œuvre se négocie et chacun et chacune se l'approprie tout en garantissant que le résultat final soit une œuvre collective cohérente et non un ramassis d'œuvres individuelles.

Pour chaque projet, Nayan doit estimer quelle sera la surface totale que les participants auront le temps de couvrir. Cette surface est déterminée en fonction de la durée du projet et du nombre de participants attendus.

Pourtant, même avec ces informations, il est difficile de juger du degré d'implication et de ~~motivation des participants~~, et donc de la surface qui sera réellement possible de couvrir. Il convient ainsi de préparer un motif évolutif, avec une surface minimum que les artistes-médiateurs seront sûrs de terminer, puis une surface additionnelle qui sera entreprise uniquement si la surface de base a été terminée et qu'il reste suffisamment de temps à l'activité.

Cette méthode garantit que la mosaïque ne se termine pas trop vite et donne accessoirement un défi, une motivation supplémentaire aux participants qui voudront évidemment que leur œuvre soit la plus grande possible !

Lorsque l'on travaille sur un projet cocréatif où les personnes sont invitées à participer de manière informelle, il peut y avoir trop ou pas assez de participation. Pourtant, à la fin de l'activité, Nayan doit pouvoir garantir aux commanditaires le produit fini, l'œuvre proposée dans l'esquisse initiale. Dans tous les cas, l'œuvre finale doit apparaître comme complète.

## 7.5. Partenariats et réseaux créés

### 7.5.1. Commanditaires

La grande majorité des personnes qui entrent en contact avec Nayan pour recourir aux services de l'organisme ne sont pas issues du monde des arts. En fait, pour donner un exemple, Nayan n'a pas réalisé un seul projet de mosaïque participative pour une galerie ou un musée.

Comme le montre le Tableau 1, construit à partir du *Tableau récapitulatif des 36 mosaïques*, les groupes initiateurs de projets sont des organisations ou institutions issues des secteurs communautaire, environnemental, scolaire ou de la santé.

Les milieux dits « non artistiques » ne sont pas moins créatifs que les autres, mais parfois il leur est impossible de trouver un membre de leur équipe qui :

- dispose des outils et de l'expertise nécessaire à la coordination d'une création artistique de grande ampleur ;
- se sente à l'aise de jouer un rôle de médiation ;
- accepte de prendre la responsabilité esthétique dans le cas d'une exposition publique et/ou permanente de l'œuvre ;
- soit capable de fournir assez de matériaux récupérés pour le médium choisi.

En effet, les participants apprécient souvent énormément que les matériaux utilisés soient récupérés, ou même considèrent ce critère comme une condition sine qua non à la réalisation du projet, comme le mentionnait une des organisatrices du 5<sup>e</sup> Sommet citoyen lors d'un entretien.

Souvent, les groupes faisant appel aux services de Nayan organisent déjà des projets de création participatifs ou non sur une base annuelle ou plus régulièrement et lorsqu'ils contactent Nayan, ils sont habitués à négocier des projets avec des artistes. Ce sont donc essentiellement tous les aspects environnementaux et la réalisation participative d'une œuvre permanente qu'il convient de bien leur expliquer.

### 7.5.2. Donateurs de matériaux

La récupération d'une certaine quantité, qualité et diversité de matériaux demande de la persévérance et une préparation à moyen terme.

Dans le cas de Nayan, certains matériaux peuvent être obtenus aisément et d'autres moins. Ainsi, on retrouve souvent aux rebuts de la céramique blanche, brune, grise ou noire, qui se vendent beaucoup en magasin. Et puisque ces couleurs sont plus largement distribuées, les stocks sont plus grands et on trouve donc davantage :

- d'invendus ;
- de fins de série ;
- d'échantillons ;
- de manutention et donc de casse.

Tous ces rebuts finissent au dépotoir ou sont interceptés quelque part dans le processus d'élimination.

La récupération de céramique aux couleurs vives comme le jaune canari ou le vert pomme, qu'on retrouve rarement dans les cuisines et salles de bain québécoises, est beaucoup plus rare. Ces couleurs sont vendues presque uniquement sur commande et la récupération d'une quantité suffisante implique :

- une collecte constante, ou du moins régulière, de petites quantités même lorsqu'aucun projet n'est prévu dans les semaines à venir ;
- la recherche de nouveaux donateurs potentiels.

Afin d'ajouter un donateur de matériaux à sa liste de fournisseurs, il convient de :

- chercher sur Internet des entreprises locales qui fabriquent ou vendent les matières premières recherchées ;
- contacter ces entreprises et leur présenter la démarche écoartistique de l'organisme afin de mesurer leur intérêt à participer comme donateurs ;

- organiser une première visite d'entreprise pour constater *de visu* la quantité et le type de matériaux rebutés ;
- tisser un lien avec une personne-ressource au sein de chaque entreprise donatrice afin de faciliter l'organisation de visites récupératrices.

Pour entretenir une bonne relation avec cette personne, il convient :

- de communiquer avec attention tout en exprimant clairement ses besoins ;
- de ne pas récupérer de matériaux que l'on n'utilisera pas ;
- de contacter périodiquement la personne ressource pour la tenir informée des projets qui sont réalisés grâce aux matériaux offerts ;
- d'inclure une visibilité sur le site Internet dans la section des remerciements (surtout lorsque la collaboration est récurrente et significative).

Ce lien se construit sur une échelle temporelle variable, qui peut être courte, mais qui peut aussi devenir une longue et fructueuse collaboration, fréquente ou non, mais récurrente.

Par exemple, lors des projets réalisés à Genève, l'approvisionnement en carrelage de céramique aux couleurs vives était encore plus difficile qu'à Montréal. Et Nayan a dû se tourner vers d'autres fournisseurs : plutôt que de récupérer la céramique auprès des grands distributeurs de carrelage, l'organisme est allé cogner à la porte des magasins « de seconde main », vendant des objets usagés, et a pu récupérer sur une base régulière des assiettes, tasses et vases de céramique colorée qui étaient mis aux rebuts. Cette adaptation a permis de compléter la palette de couleur nécessaire à la réalisation des différentes mosaïques prévues sans recourir à l'achat de matériau neuf.

Dans le contexte de l'Agenda 21C, on peut imaginer qu'une collaboration sur le long terme permettrait de « favoriser l'adhésion des gens d'affaires au rôle de la culture dans le développement en favorisant la collaboration entre les milieux culturels et les milieux d'affaires, la mise en commun de leurs ressources respectives, les uns pour enrichir les projets d'affaires, les autres pour appuyer le développement de l'économie culturelle. » (point no 13 de l'A21CQ)

## 7.6. Participants

Le processus de cocréation de Nayan est très ouvert ; différents publics se croisent et se rencontrent, avant, pendant et après la réalisation de l'œuvre qui devient un véritable carrefour social, en plus d'offrir un exemple concret d'initiative créative permettant le détournement de matériaux destinés à l'enfouissement. Mais quelles différentes manières de participer peut-on observer ?

### 7.6.1. Participation formelle volontaire

On parlera de « participation formelle volontaire » lorsque l'œuvre participative est créée avec des participants qui ont été informés au préalable de l'activité et qui décident de venir volontairement donner un coup de main pour sa réalisation.

Les participants s'impliquent parfois simplement dans la réalisation de l'œuvre (la pose des morceaux de céramique dans le cas de Nayan), mais parfois ils souhaitent participer à toutes les étapes de préparation et de finition du projet comme l'élaboration de l'esquisse, la casse de céramique récupérée, le façonnage de l'argile, et la cuisson en céramique, ou encore le travail de finition et d'installation de l'œuvre.

On rencontre ce genre de participation dans les milieux communautaires, environnementaux, scolaires (collégiaux et universitaires) et de la santé.

Ce genre de participation nécessite de la part du groupe organisateur qu'il soit capable de générer assez d'intérêt à l'interne pour qu'un nombre suffisant de mains créatives viennent compléter le projet prévu dans les délais impartis.

Pour cela, il convient que le groupe désigne une personne-ressource, ou personne contact, qui prendra la responsabilité de :

- Contacter les artistes et agir comme intermédiaire avec le reste du groupe lorsque cela est nécessaire (ex. : esquisse) ;
- Motiver les participants potentiels à l'interne ;
- Régler les tâches administratives.



### 7.6.2. Participation formelle obligatoire

On parlera de « participation formelle obligatoire » lorsque l'œuvre participative est créée avec des participants informés au préalable de l'activité et « obligés » d'y participer.

C'est le genre de participation qu'on rencontre dans le milieu scolaire primaire et secondaire. Ce genre de participation suggère que les élèves se voient « imposer » une activité par leurs professeurs, mais n'exclut pas qu'ils participent aux étapes de préparation et de finition du projet comme l'élaboration de l'esquisse, la préparation des matériaux récupérés, ou encore le travail de finition et d'installation de l'œuvre.

Ce genre de participation est typique du milieu scolaire primaire et secondaire qui constitue un milieu idéal pour juger du taux de satisfaction de l'activité. En effet, des participants volontaires interrogés pourraient avoir un *a priori* positif qui les avait déjà poussés à venir participer à l'activité. Dans le cas d'une participation obligatoire, si le taux de satisfaction est élevé, ce ne sera pas parce que tous les répondants ont un *a priori* positif.

Enfin, il convient de nuancer le terme « obligatoire », car lorsque l'équipe de Nayan travaille dans une classe et qu'un élève dit : « C'est nul, j'veux pas faire ça », ils ne vont pas obliger l'élève à participer, au contraire, ils vont insister sur le fait que le but de l'activité est que les gens participent parce qu'ils en ont envie et parce que l'activité leur apparaît comme significative.

Aussi, malgré le caractère « obligatoire » de l'activité, les 2/3 des 90 élèves interrogés ont affirmé s'être sentis assez libres durant l'activité, et seuls 14 d'entre eux ont répondu « non » à la question : « Voudrais-tu participer à nouveau à une activité de mosaïque si on te le proposait ? »

<b>amusant</b>	<b>30</b>
<b>cool</b>	<b>14</b>
<b>intéressant</b>	<b>12</b>
<b>créatif</b>	<b>8</b>
<b>beau</b>	<b>7</b>
<b>original</b>	<b>7</b>
<b>fun</b>	<b>5</b>
<b>céramique</b>	<b>4</b>
<b>drôle</b>	<b>4</b>
<b>écologique</b>	<b>4</b>
<b>long</b>	<b>4</b>

Tableau 7.1 Si tu devais résumer l'activité en trois mots ?

Enfin à la question : « si tu devais résumer l'activité en trois mots ? », les mots qui sont sortis le plus souvent sont : (voir *tableau 3*)

Le mot amusant est sorti dans un tiers des cas, mais on note une très faible présence du lexique environnemental pour décrire l'activité, même si les 5/6 des interrogés ont répondu « oui » à la question « Penses-tu que l'art doive se soucier de l'environnement ». Le questionnaire et les entretiens sont révélateurs d'importantes lacunes d'un vocabulaire limité pour discuter d'aspects environnementaux dans l'art.

### 7.6.3. Participation informelle

On parle de « participation informelle » lorsque l'œuvre participative est créée avec des participants qui n'ont pas été informés au préalable du déroulement de l'activité.

Il s'agit d'un atelier écoartistique grand public auquel est conviée toute personne intéressée. Ce genre de projet implique que Nayan est engagé par un groupe qui organise un événement à large audience et souhaite en garder une trace par la création d'une œuvre participative durable.

C'était le cas, par exemple, des mosaïques réalisées pendant les fêtes de quartier à Genève, où les gens découvraient au détour d'une rue de leur quartier un atelier de mosaïque qu'il leur proposait d'embellir un petit bout de leur quartier, de manière plus ou moins permanente, directement sur la surface ou sur un support résistant qui serait installé par la suite. Dans ce genre de situation, les participantes sont souvent surprises qu'une telle initiative soit possible et se réjouissent qu'on leur offre une telle opportunité.

### 7.6.4. Participation spectatrice

Enfin, on parle de participation spectatrice lorsque celle-ci se déroule une fois l'œuvre terminée. Car même si l'œuvre est complétée, elle n'en demeure pas moins interactive.

Par exemple, dans le cas d'une murale de mosaïque contenant des morceaux de miroirs, il est commun d'apercevoir des passants ou passantes s'arrêter pour inspecter le travail de près et commencer à jouer avec leur réflexion. Des fois, l'œuvre contient

des objets trouvés comme des petites boîtes ou un contenant quelconque et des gens y glisseront des objets supplémentaires, l'œuvre devenant un lieu de transit, d'échange de menus objets symboliques.

Enfin, les personnes ayant participé à la réalisation de l'œuvre emmènent souvent les membres de leur famille ou des proches pour leur montrer l'œuvre et cette visite guidée est souvent l'occasion d'une explication du processus écoartistique et cocréatif.

#### **7.6.5. Liberté et fierté**

Les participants aux activités de mosaïque font souvent des commentaires laissant entendre la grande fierté qu'ils éprouvent d'avoir participé à un projet écoartistique, participatif, public et permanent. Nombreux sont ceux qui emmènent par la suite les membres de leur famille et leurs amis pour leur montrer la murale, la partie qu'ils ont réalisée ou même juste un morceau posé.

Lorsqu'ils sont suffisamment fiers de leur implication, les participants deviennent de très bons ambassadeurs de la murale et par extension de l'organisme : ils vanteront à qui veut bien l'entendre tous les bienfaits de la récupération et de la démarche participative.

Parfois, durant l'activité, certains participants particulièrement enthousiasmés s'improviseront assistants d'un jour, relayant aux nouveaux venus les différentes consignes à suivre et les possibilités s'offrant à eux, tout en cherchant du regard l'approbation des artistes-médiateurs.

#### **7.7. Les écoartistes : fonctions et responsabilités**

Dans les sections précédentes, nous avons déjà mentionné plusieurs responsabilités qui incombent aux écoartistes ; leur rôle dans le processus de création est particulier. Le tableau 7.2 : Fonction de l'écoartiste-médiateur) sur la page suivante résume les différents objectifs et responsabilités des écoartistes et les moyens à leur disposition

Tableau 7.2 : Fonctions de l'écoartiste-médiateur

	Objectifs	Responsabilités	Finalité	Moyens (exemples)
Avant	Communication avec le groupe intéressé	<ul style="list-style-type: none"> <li>» Discuter de la faisabilité du projet</li> <li>» Budget/Devis</li> <li>» Administration</li> </ul>	sociale	<ul style="list-style-type: none"> <li>» Visite (facultatif)</li> <li>» Négocier le devis</li> <li>» Courriel</li> <li>» Téléphone</li> </ul>
	Esquisse	<ul style="list-style-type: none"> <li>» Demander au groupe de choisir un thème et un lieu significatif pour installer l'œuvre</li> <li>» Création d'une esquisse du projet</li> <li>» Présentation de l'esquisse (facultatif)</li> </ul>	environnementale artistique	<ul style="list-style-type: none"> <li>» Visite (facultatif)</li> <li>» Photos</li> <li>» Dessin</li> <li>» Ordinateur et tablette numérique</li> </ul>
	Préparation du projet	<ul style="list-style-type: none"> <li>» En atelier, amener le projet au stade où les participant peuvent compléter l'œuvre de manière simple et agréable.</li> <li>» Rassembler le matériel nécessaire</li> </ul>	artistique	» Découper le bois ou le fibrociment servant de support
	Transport Installation sur place	<ul style="list-style-type: none"> <li>» Avoir accès à un véhicule adapté au besoin</li> <li>» Mettre en place le matériel nécessaire</li> </ul>	environnementale artistique	» Quel véhicule ?
Pendant	Inviter et accueillir les participants	» Créer une ambiance, accessible à toutes et tous.	social	» Musique d'ambiance.
	Expliquer le projet et montrer l'esquisse	» Aiguiser la sensibilité, l'écoute esthétique des participants	artistique	» Feuilles explicatives de la démarche.
	Rendre accessible à tous	» Encourager	social	» Esquisse du projet.
	Donner les consignes techniques	<ul style="list-style-type: none"> <li>» Créer un sentiment d'appartenance à une œuvre collective</li> <li>» Éveiller la conscience esthétique, inspirer</li> </ul>	artistique artistique	» Sourires
	Animer une discussion	» Présenter la démarche de récupération et valorisation écoartistique	environnementale	» L'œuvre elle-même
	Infolettre : Garder le contact	» Inviter les gens à signer leur nom sur une feuille prévue à cet effet, et s'il le veulent inscrire leur courriel pour recevoir une infolettre.	social	» Matériaux de création
	Ranger	<ul style="list-style-type: none"> <li>» Laisser l'endroit propre</li> <li>» Ramener le matériel à l'atelier</li> </ul>	social environnementale	» Objets trouvés
Après	Finition	<ul style="list-style-type: none"> <li>» Réaliser les retouches nécessaires au projet pour qu'il soit durable et bien présenté</li> <li>» Installer le projet (facultatif)</li> </ul>	artistique environnementale	» Matériaux et outils
	Communication internet	» Publication sur le site internet de photos et films	social	» Atelier
	Évaluation	<ul style="list-style-type: none"> <li>» Améliorer les pratiques</li> <li>» Concrétiser les retombées par prise de conscience</li> </ul>	artistique social environnemental	» Site Internet
Tout le temps	Récupération des matériaux	» Réduction à la source, récupération, valorisation	Environnementale, sociale	



Nous tenterons ici de présenter plus longuement certains types d'expertise qu'ils doivent développer et les outils à leur disposition :

#### 7.7.1. Médiation

En tant qu'invités, étrangers au milieu, les artistes-médiateurs sont relativement libres des normes (communautaires, religieuses, hiérarchiques, etc...) propres au milieu investi. Les artistes servent d'intermédiaire dans la structure hiérarchique du milieu concerné. Ils peuvent donc proposer des manières de faire insolites et ludiques, déplacer temporairement les habitudes et installer quelques nouvelles possibilités d'organisation spatiales et temporelles autour de l'œuvre. C'est l'aspect médiateur de la pratique. Ce rôle demande des qualités d'écoute, d'entregent et de sensibilité, une dose d'humour et de sensibilité ainsi qu'une vivacité et une grande intuition afin de saisir les dynamiques internes inhérentes au milieu.

#### 7.7.2. Coordination

Le rôle de coordination consiste à faciliter l'organisation générale de la production de l'œuvre, à planifier un horaire, à s'arranger pour que tout ce dont on a besoin pour réaliser l'œuvre soit disponible. En tant que coordinateurs, les artistes doivent également rassembler le groupe autour d'une vision et d'un projet communs, insuffler une âme au projet de la façon la plus claire et simple possible afin que tout converge dans une même direction. La réalisation de l'œuvre implique une part d'inconnu et de lâcher-prise : on ne sait jamais à l'avance si on va réussir le tour de magie de rassembler les initiatives créatives de chacun afin que l'œuvre se réalise et soit belle. Les artistes se retrouvent dans une position centrale du processus, mais doivent paradoxalement créer le vide nécessaire pour vraiment laisser la place à l'autre.

#### 7.7.3. Pédagogie

Les écoartistes doivent développer leurs talents de pédagogues ; ils doivent avoir autant les capacités de faire créer que de créer eux-mêmes. Pour aider les participants



à donner le meilleur d'eux-mêmes, il faut entrer en relation avec l'autre de manière très humaine, en créant des liens réels, simples, d'égalité et de complémentarité. C'est de ce lien que dépendent la motivation et l'investissement dans l'œuvre.

Les écoartistes possèdent l'expérience et la maturité permettant de guider et de rassurer. Ils gardent leur calme et connaissent les difficultés à travers lesquelles les personnes risquent de passer. Ils permettent à l'autre d'accueillir et de comprendre ce qui se passe au fil des étapes de création et de garder une certaine sérénité dans la dynamique de création.

En restant attentifs aux gestes de chacun, ils peuvent encourager sans imposer : suivre discrètement le déroulement de ce qui arrive, le rythme de création et se rendre disponibles aux besoins qui émergent. En repérant les forces de chacun, il est possible d'encourager, d'aider à pousser plus loin certaines idées juste effleurées. Leur rôle est d'éveiller la sensibilité des gens et leur permettre d'exprimer quelque chose de fort.

Enfin, durant l'activité, les participants ne remarquent pas ou ne comprennent pas forcément l'importance de la récupération dans le processus créateur. Il revient aux écoartistes d'éveiller la sensibilité à la fois environnementale et artistique permettant :

- de ressentir la beauté face à des matériaux habituellement décrits comme sales ou repoussants ;
- de s'intéresser à l'histoire secrète contenue dans les objets trouvés qui sont intégrés comme symboles ou signatures ;
- d'accepter le hasard comme un allié cocréateur.

#### 7.7.4. Sculpteurs de hasards

Le rôle du hasard dans la création artistique joue un rôle qui varie dans chaque discipline. D'un côté, le hasard est parfois explicitement intégré et valorisé au sein de la démarche artistique, comme lorsqu'un peintre décide d'éclabousser ou de laisser

couler la peinture sur sa toile. D'un autre côté, le hasard peut être perçu comme un obstacle à l'atteinte d'une perfection esthétique et technique.

Celle ou celui qui souhaite embrasser la pratique écoartistique participative devra intégrer le hasard en tant qu'aspect fondamental de sa démarche de création.

Le hasard intervient avant, pendant et après la réalisation des œuvres participatives.

Le hasard naît d'abord de la rencontre entre les artistes et le groupe intéressé, puis d'une seconde rencontre entre les artistes et les participants.

Lorsqu'un organisme décide de travailler avec des matériaux recyclés, il doit accepter une large part de hasard dans sa démarche car il doit travailler avec des matériaux existants dont il doit déceler le potentiel.

L'inspiration doit en grande partie émerger et venir de la matière, et non l'inverse.

De cette même manière, lorsque le comité de quartier Geisendorf à Genève a exprimé son souhait de réaliser une sculpture (de chèvre) plutôt qu'une murale, il a fallu improviser un projet sculptural. La démarche est restée la même : l'équipe de Nayan s'est demandé quel type de déchet pourrait faire une bonne structure de chèvre ? Heureusement, le hasard faisant parfois bien les choses, Nelson et Annie ont rencontré un ami d'un ami qui fabriquait des vélos et qui était intéressé à participer au projet en soudant des cadres de vélos ensemble afin de créer le squelette de la sculpture de chèvre.

Depuis le voyage en Suisse, Nayan intègre maintenant les chaînes de vélos récupérées dans les mosaïques pour délimiter les différents motifs de ses fresques. Et c'est par hasard que l'idée d'utiliser les chaînes est venue lors d'une visite d'un dépôt de vélos usagés afin de trouver les cadres de vélos pour fabriquer la sculpture de chèvre.

Dans le cas de Nayan, c'est la céramique (surtout colorée) qui constitue le rebut principalement convoité et différentes entreprises en mettent à disposition de l'organisme. Nayan s'approvisionne aussi dans des commerces de seconde main ou

dans des centres de récupération comme les écocentres de Montréal. Les céramiques trouvées détermineront la palette que Nayan aura à sa disposition pour ses projets et cette palette influencera le travail d'esquisse, le style et les couleurs possibles.

Dans tous les cas, c'est le hasard qui détermine cette palette et il convient d'accepter ces choix non comme une fatalité, mais comme une inspirante contrainte.

### **7.8. Dimension spatiale des activités**

Il convient de noter que la pratique de Nayan se situe hors les murs.

Si une partie du travail est réalisée en atelier, la pratique est essentiellement nomade ; l'équipe de Nayan se déplaçant au gré des projets. Dans le cas des mosaïques en Suisse, ce projet de six mois a démontré qu'il est possible d'aller dans une ville complètement différente et de constituer les réserves matérielles nécessaires pour réaliser un projet en moins d'un mois. Nayan peut débarquer virtuellement n'importe où et monter rapidement un projet écoartistique avec des rebuts locaux.

Dans un souci de d'accessibilité et de démocratie culturelle, Nayan essaye de réaliser un maximum d'œuvres à l'extérieur, dans l'espace public, afin qu'elles soient accessibles à toutes et tous. Les œuvres extérieures sont plus à même de provoquer une rencontre inopinée avec une personne marchant dans la rue et déclencher une série de réflexions chez les participants spectateurs.

Lorsque l'œuvre est réalisée de manière permanente dans l'espace public, celle-ci s'apparente à ce que l'on nommait plus haut une intervention d'acuponcture urbaine, canalisant l'attention des passants et reliant un morceau d'espace public à ceux qui auront contribué à son embellissement.

### **7.9. Dimension temporelle des activités**

Presque toutes les mosaïques de Nayan réalisées à ce jour ont été prévues dans le cadre d'un événement précis, de festivités ou en tant qu'activité créative annuelle

spéciale, par exemple, une fête de fin d'année d'un organisme ou d'une entreprise, une invitation dans le cadre du programme *Culture à l'école* en milieu scolaire.

Ces activités ponctuelles et extraordinaires s'apparentent aux happenings.

Durant la journée ou les quelques jours de l'activité, un certain nombre de personnes sont rassemblées dans une ambiance festive sinon décontractée afin de couvrir de céramique recyclée un espace commun choisi au préalable. L'œuvre complétée vient embellir durablement l'espace et agit comme souvenir du moment de la création pour les participants.

#### 7.9.1. Durées

Pour leur offrir un espace d'expression publique à la hauteur de leurs ambitions et permettre aux participants de s'exprimer suffisamment, il est préférable de planifier l'activité sur plusieurs jours.

En effet, la réalisation d'une murale de mosaïque nécessite au minimum une journée de finition durant laquelle on applique le ciment qui vient remplir les interstices laissés entre les morceaux de céramique collés. Cette étape joue un rôle essentiel dans la durabilité de l'œuvre, mais vient également donner une touche esthétique finale qui unit tous les morceaux en une œuvre cohérente.

Si les participants souhaitent devenir autonomes durant l'activité, il faut également qu'ils participent aux étapes de préparation : le tri et la casse de la céramique, le choix du lieu à embellir ainsi que l'élaboration de l'esquisse, afin de continuer le projet ou en initier d'autres.

##### 7.9.1.1. Courte : 1 ou 2 jour(s)

Si l'activité ne dure qu'une journée, les participants n'auront pas le temps de participer aux étapes de préparation et de finition. Le prix de la murale selon sa surface sera plus élevé si ce sont seuls les artistes-médiateurs qui doivent tout préparer et tout finir. En

effet, ceux-ci sont souvent plus rapides que les bénévoles, mais leur travail est rémunéré et vient gonfler le budget du projet.

C'est toutefois une solution appropriée pour un événement prévu de toute façon sur une journée comme la « Journée du patient » du Centre hospitalier universitaire de Montréal qui souhaitait créer une œuvre en impliquant le personnel, les patients et les visiteurs. Même si le projet n'aura duré qu'une journée, ce sont plus de 600 personnes qui sont venues mettre leur touche au projet.

Dans certains cas, comme pour le projet Cyclo Nord-Sud qui consistait à produire une nouvelle enseigne pour l'atelier de cet organisme qui recycle des vélos du Nord pour les envoyer dans des pays du Sud, l'œuvre a été réalisée lors du 5 à 7 annuel de l'organisme avec des bénévoles, des partenaires, des sympathisants et le personnel, puis la finition s'est déroulée avec l'aide de trois membres du personnel.

#### 7.9.1.2. Moyenne : 5 à 10 jours

Un projet de 5 à 10 jours au total laissera 3 à 7 jours pour coller des morceaux de céramique et couvrir une surface plus importante et spectaculaire. Ces projets permettent de réaliser des projets visuellement très impressionnants et d'impliquer les participants et participantes dans toutes les étapes de la création et même parfois de les initier au travail de façonnage de l'argile pour créer des pièces originales de céramique.

Par exemple, dans le cas d'un projet de 8 à 10 jours, dans une école équipée d'un four à céramique, comme ce fut le cas pour l'école Casavant à Sainte-Hyacinthe, les élèves ont pu façonner et décorer l'argile puis, après la cuisson, intégrer les morceaux réalisés dans la mosaïque aux côtés de la céramique recyclée.

Le fait de les initier au travail de la céramique leur fait également comprendre comment sont fabriqués les carreaux de céramique récupérés qui sont utilisés pour le gros de la fresque. Cette étape permet de pousser plus loin une réflexion sur la matière et son cycle de vie en testant la production de l'argile brute à la murale finie.



### 7.9.1.3. Longue : 1 mois et plus

Un projet d'un mois et plus permet évidemment de couvrir une plus large surface. Plus le projet est grand, plus il sera spectaculaire. Par exemple, le projet CCLSCA, produit par MU, réalisé pendant un mois au Centre communautaire et de loisirs Sainte Catherine d'Alexandrie a permis la création d'une longue frise architecturale de mosaïque de 50 x 1,2 mètres. La durée peut permettre de réaliser une multitude de projets ancrés dans la communauté. Le projet La Ville est à vous en Suisse, qui aura duré six mois (mai à octobre 2011), a permis la réalisation de 10 mosaïques.

Une durée plus longue ainsi que des horaires fixes de participation libre (comme dans le cas du CCLSCA) offrent l'opportunité aux personnes qui le souhaitent de s'investir pleinement dans toutes les étapes de création et de s'approprier véritablement les techniques, mais aussi le produit fini.

La fréquence et la récurrence de la rencontre permettent aux artistes-médiateurs de tisser des liens plus étroits avec les personnes impliquées, mais également de mieux « relier » ces personnes entre elles.

Enfin, au fil des jours, les participants développent ensemble une réflexion collective sur la création. Par contre, dans le cas du projet réalisé avec MU, la durée du projet aurait pu permettre un véritable processus de conscientisation sur le processus de création écoartistique, mais les commanditaires n'ont pas souhaité intégrer la récupération et ont préféré l'usage de matériaux neufs afin d'offrir une durabilité maximale au projet ainsi qu'une homogénéité de couleurs. Parmi les 36 mosaïques présentées dans ce travail, c'est toutefois le seul projet réalisé presque entièrement avec des matériaux achetés spécifiquement pour la création de l'œuvre. Le miroir, par contre, très présent dans cette œuvre, était gracieusement offert par un vitrier.

### 7.9.2. Durabilité de l'œuvre

La céramique étant un matériau très résistant, on peut tirer avantage de sa durabilité en créant une œuvre qui viendra embellir durablement le lieu investi. Pour cette raison,

Nayan considère comme une incohérence de détourner la céramique de l'enfouissement pour créer une œuvre participative qui sera ensuite envoyée au dépotoir.

Lorsque les participants se joignent de manière informelle à l'activité, par exemple lors d'une mosaïque participative durant un événement grand public où les gens découvrent par hasard l'activité et sont invités par les médiateurs à y mettre leur touche, ils demandent fréquemment si l'œuvre sera permanente et où elle sera installée. Pour les médiateurs, il est plus aisé de les impliquer fortement dans le projet lors de la réalisation d'une œuvre permanente. En effet, lorsqu'ils savent que l'œuvre sera conservée et exposée publiquement, les participants :

- consacrent plus de temps et d'énergie au projet ;
- s'appliquent davantage.

Le facteur le plus important permettant de garantir la durabilité d'une œuvre est l'intégration architecturale, ou du moins un engagement de la part du groupe commanditaire d'installer l'œuvre de manière visible et durable dans un lieu significatif.

### 7.9.3. La fin de l'activité

Une activité écoartistique cocréative crée des liens particuliers et permet une rencontre et un partage insolites qui impliquent émotionnellement les participants, mais aussi les artistes. La fin de l'activité, surtout dans le cas de projet plus long, est accueillie simultanément comme :

- un soulagement d'avoir atteint l'objectif de création ;
- une déchirure, un vide.

Que va-t-il se passer ensuite ? Le participant qui a particulièrement apprécié l'activité se demandera quand il pourra reproduire l'expérience, approfondir les techniques et les sensations nouvellement acquises. De leur côté, les artistes médiateurs se demandent quand et comment ils pourront offrir une telle opportunité à ces personnes pour lesquelles l'activité a été révélatrice d'une passion.

À la fin de l'activité, les participants sont donc invités à inscrire leur nom pour apparaître dans les remerciements du projet, mais ils peuvent aussi rester en contact avec l'organisme par le biais d'une inscription à l'infolettre. L'adresse du site Internet est également inscrite bien en vue afin de permettre aux personnes qui désireraient contacter l'organisme de le faire.

#### **7.10. Communication – site Internet**

L'infolettre et le site Internet permettent, lorsqu'ils sont suffisamment à jour, de conserver ce lien jusqu'à la prochaine rencontre. Dans un premier temps, les artistes peuvent partager des photos de la dernière création et même montrer un petit film. Ces traces visuelles permettent aux participants de revivre l'atelier sous un autre angle et de pousser une réflexion sur l'activité.

Les films et les photos permettent aux sympathisants, rencontrés lors de précédentes mosaïques, de participer en tant que spectateur à une création à laquelle ils n'ont pas pu se joindre. Ils repenseront aux mosaïques auxquelles ils ont participé et revivront cette expérience à la lumière de ce nouveau projet.

Le site Internet sert aussi de lieu pour les remerciements publics et certains participants sont fiers d'y voir inscrit leur prénom et de pouvoir montrer aux membres de leur famille leur participation explicitement soulignée sur la page descriptive du projet.

##### **7.10.1. Fréquentation du site Internet**

Dans les statistiques présentées plus bas, on peut voir dans un premier tableau une vision globale de la fréquentation du site nayan.ca entre déc. 2008 et déc. 2011.

Les tableaux suivants comparent certaines données des années 2010 et 2011, pour voir si l'intérêt a progressé ces deux dernières années. On y apprend par exemple que :

- les visites ont plus que doublé ;

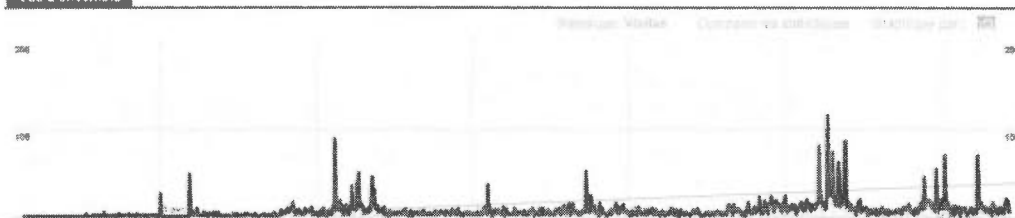
- les visiteurs consultent davantage de pages lors de leur visite ;
- 20 % des visites sont dues à l'envoi des infolettres ;
- les visites en provenance de Suisse ont augmenté de 1200 % suite au projet à Genève.

### Vue d'ensemble des visiteurs

23 oct. 2008 - 18 déc. 2011 ▾

100,00 % du total des visites

Vue d'ensemble



Nombre d'internautes ayant visité ce site : 4 374

7 125 Visites

4 374 Visiteurs uniques

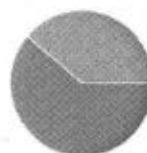
32 414 Pages vues

4,55 Pages par visite

00:02:55 Temps moyen passé sur le site

25,29 % Taux de rebond

61,25 % Nouvelles visites (en %)



61,24 % New Visitor

4 383 Visites

38,76 % Returning Visitor

2 792 Visites

Figure 7.2 Vue d'ensemble de la fréquentation de nayan.ca entre 2008 et 2011



Figure 7.3 Source du trafic 2008-2011

1 janv. 2011 - 31 déc. 2011				
<b>Visites</b> ● 4 071 % du total: 100,00 % (4 071)	<b>Pages par visite</b> 5,07 Moyenne du site: 4,07 (0,00 %)	<b>Temps moyen passé sur le site</b> 00:02:44 Moyenne du site: 00:02:44 (0,00 %)	<b>Nouvelles visites (en %)</b> 66,20 % Moyenne du site: 66,20 % (0,00 %)	<b>Taux de rebond</b> 8,47 % Moyenne du site: 8,47 % (0,00 %)
1 janv. 2010 - 31 déc. 2010				
<b>Visites</b> ● 1 651 % du total: 100,00 % (1 651)	<b>Pages par visite</b> 4,61 Moyenne du site: 4,61 (0,00 %)	<b>Temps moyen passé sur le site</b> 00:03:29 Moyenne du site: 00:03:29 (0,00 %)	<b>Nouvelles visites (en %)</b> 63,48 % Moyenne du site: 63,48 % (0,00 %)	<b>Taux de rebond</b> 37,25 % Moyenne du site: 37,25 % (0,00 %)

Figure 7.4 Comparaison 2010 /2011 – Visites, pages vues, temps passé, taux de rebond



Figure 7.5 Comparaison 2010 /2011 – Visites, pages vues



Pays/Territoire	Visites	↓ Pages par visite	Temps moyen passé sur le site	Nouvelles visites (en %)	Taux de rebond
1. Canada					
1 janv. 2011 - 31 déc. 2011	2 120	5,62	00:03:21	65,94 %	9,10 %
1 janv. 2010 - 31 déc. 2010	1 147	5,02	00:03:57	56,98 %	35,14 %
Modification (en %)	84,83 %	11,97 %	-15,26 %	9,94 %	-74,09 %
2. Switzerland					
1 janv. 2011 - 31 déc. 2011	886	4,91	00:02:28	55,76 %	4,51 %
1 janv. 2010 - 31 déc. 2010	65	5,43	00:03:50	60,00 %	43,08 %
Modification (en %)	1 283,08 %	-9,53 %	-36,54 %	-7,07 %	-88,52 %
3. France					
1 janv. 2011 - 31 déc. 2011	365	4,98	00:02:25	73,15 %	5,21 %
1 janv. 2010 - 31 déc. 2010	154	3,13	00:02:19	56,44 %	51,85 %
Modification (en %)	137,01 %	58,96 %	4,08 %	25,17 %	-89,98 %
4. United States					
1 janv. 2011 - 31 déc. 2011	223	3,17	00:00:55	79,82 %	11,66 %
1 janv. 2010 - 31 déc. 2010	88	3,67	00:02:36	80,68 %	45,45 %
Modification (en %)	153,41 %	-13,50 %	-65,14 %	-1,07 %	-74,35 %

Figure 7.6 Comparaison 2010 /2011 – Provenance géographique des visiteurs

## CONCLUSION

Les retombées d'un atelier écoartistique peuvent difficilement être mesurées ou quantifiées simplement en termes d'achalandage. L'impact réel de projets comme ceux de Nayan reste insaisissable, il s'agit d'une transformation personnelle qui s'opère chez les participants et se développe selon un rythme imprévisible et inégal, à plus ou moins long terme.

Toutefois l'activité semble favoriser de façon significative le développement de la sensibilité, la créativité et la confiance des participant(e)s, et peut même contribuer à la transformation de la conscience sociale et environnementale des participants, tout en métamorphosant le lieu qui les accueille.

Ces projets créent une interaction étroite entre la démarche des artistes et la créativité des participants qui ne sont pas interpellés en tant qu'individus auxquels l'artiste a à transmettre son savoir, mais comme personnes avec des aptitudes et des conceptions créatives avec lesquelles l'artiste conçoit un projet qui leur permet d'être cocréatrices tout en garantissant un résultat final négocié avec les partenaires du projet.

Cet aspect est central dans les enjeux de pérennisation des pratiques écoartistiques cocréatives qui reposent sur une tension entre la qualité démocratique des processus participatifs et la qualité artistique des œuvres produites en regard des critères esthétiques dominants.

De telles initiatives permettent, entre autres, de revisiter la distinction entre les cultures « élitiste » et « populaire », très présente dans l'idée de démocratie culturelle, et de participation citoyenne dans le développement durable. Elles offrent également des occasions uniques d'introduire la participation au sein de l'art public, habituellement réservée exclusivement aux artistes reconnus par leurs pairs.

Enfin, la récupération de matériaux et leur mise en valeur artistique permet d'aller plus loin que de simplement transmettre un message environnemental. C'est en intégrant le

message au cœur de la pratique qu'on peut véritablement transcender le médium et en développer ses fonctions praxiques.

### **Synthèse de la Partie I : Contexte et concepts et la Partie II : Étude de cas**

Si on replace le cas étudié dans le contexte et les concepts élaborés dans la première partie de cette recherche, on peut voir que Nayan est un exemple de groupe parmi d'autres partout dans le monde qui répond à des besoins sociaux et environnementaux par des solutions créatives, participatives et écologiques.

Depuis les années 1960, les secteurs de la culture et de l'environnement ont travaillé ensemble de manière exponentielle. L'éducation relative à l'environnement et la médiation culturelle sont un exemple de se rapprochement et ont développé des outils théoriques et pratiques créant des liens étroits entre l'environnement, la société et la participation. L'Agenda 21 de la culture du Québec en est un autre exemple et l'étude de cas démontre une évidente lacune à décrire et discuter des activités écoartistiques. Il semble y avoir un réel besoin d'agrandir le lexique des champs théoriques de la culture et l'environnement ; ces pratiques se démarquent par des choix éthiques, une démarche sociale et environnementale explicite. Or certaines personnes recherchent justement des projets artistiques qui se fixent un agenda 21. Il semble naître un besoin d'ajouter un mot pour dire cette catégorie de pratique écologique et artistique. Je propose donc les mots « écoart » et « écoartistique » qui doivent être ici compris comme une *praxis* artistique, une rencontre volontaire et déterminée entre médiation culturelle et éducation relative à l'environnement regroupant des pratiques interdisciplinaires entre médiation et éducation, culture et nature.

Cette catégorie « écoartistique » est certainement vaste, mais clairement identifiable par les principaux intéressés :

- Les chercheurs pourraient utiliser ces termes pour aller plus loin dans la théorie.
- Les écoartistes ont besoin de valoriser leur pratique, de ne pas avoir à expliquer toujours toute la démarche et la justifier. Ils doivent également développer le réseautage, les échanges et le travail en commun afin de générer d'autres

pratiques. L'usage courant des mots écoart et écoartistiques permettrait de promouvoir conjointement les pratiques avec un vocabulaire commun, mais surtout de développer des outils pédagogiques inspirants.

- Pour les partenaires, clients, bénévoles et citoyens, « écoart » est un mot qui sonne peut-être assez clair pour ceux qui recherchent précisément des pratiques qui se démarquent par des choix éthiques et une démarche sociale et environnementale explicite.
- Enfin, ces mots pourraient éventuellement servir aux organismes gouvernementaux et non-gouvernementaux afin de nommer et discuter plus simplement de cette catégorie de pratique artistique, mais aussi pour créer des subventions et des programmes d'actions spécifiques de soutien aux écoartistes à l'échelle locale, nationale et internationale.

### **Limites**

Ce mémoire avait pour objectif de saisir une pratique artistique développée au fil du temps dans son contexte historique, social, politique. Cette compréhension m'a permis de mettre en évidence certains processus propres à la démarche artistique, environnementale et sociale de ce que je suis venu à appeler l'écoart ou la pratique écoartistique.

Cette recherche a également permis de souligner certaines lacunes ou limites à la pratique écoartistique telle que Nayan la conçoit actuellement.

La principale limite de cette recherche est que la représentation de l'écoart incarnée dans la démarche de Nayan reste incomplète car aucun modèle ne saisit jamais tout le réel. Par une approche descriptive de la pratique, j'ai tenté de jeter les bases d'un mode de pratique qui permet une représentation partielle de l'écoart et de ses principaux défis. Plusieurs des points sur lesquels il convenait d'insister dans le cas de Nayan ne sont pas pertinents transposés dans un contexte différent, avec d'autres médias artistiques.

Enfin, il y a certainement une part de mystère inhérent à la création d'une œuvre d'art qui m'échappe et m'échappera toujours, et l'entreprise d'auto-évaluation de ma pratique restera inachevée.

### **Recommandations**

En réponse aux différentes lacunes observées dans la pratique de Nayan, je terminerai cette recherche en évoquant brièvement des idées et des pistes de réflexion pour améliorer la pratique non seulement de Nayan, mais aussi de celles et ceux qui souhaiteraient intégrer l'Agenda 21 de la culture à leur pratique artistique ou même s'investir corps et âme dans l'écoart.

Parmi les points qui semblent les plus importants :

#### **Développer des outils personnalisés de conscientisation**

Il apparaît que Nayan doit essayer de développer des outils pédagogiques pour renforcer la compréhension environnementale de la pratique.

De plus, lorsque Nayan planifie un projet, il n'y a pas dans le devis de période prévue après la réalisation pour venir discuter du projet accompli avec les participants. Pourtant, il conviendrait peut-être de prévoir un moment pour faire un retour après l'apprentissage et maximiser ainsi les bénéfices et la possibilité d'assurer une pérennité de l'apprentissage. Cet aspect fondamental à la pratique réflexive permet de faire résonner l'activité chez les participants et d'opérer les changements de conscience nécessaires à l'adoption de nouvelles habitudes.

Durant et après l'activité, l'usage de feuilles explicatives, de photos et autre matériel pédagogique pourrait aider les artistes à présenter les aspects sociaux et environnementaux de leur démarche ou le cycle de vie des matériaux par exemple.

#### **Diversifier l'approvisionnement de matériaux**

Les écoartistes ont intérêt à développer de nouvelles filières, d'essayer toutes les matières, de développer des partenariats avec d'autres écoartistes afin de générer de



nouvelles créations originales. Cette polyvalence permettrait, lorsque l'approvisionnement d'un matériau viendrait à manquer, de pouvoir toujours rebondir sur un autre médium et éviter ainsi de recourir à l'usage d'une trop grande quantité de matériaux neufs.

### Autonomiser les participants

De nombreux participants se découvrent des passions naissantes lors d'un atelier écoartistique. Il serait intéressant de développer des outils pratiques afin de donner les possibilités aux participants de se réseauter par la suite et d'organiser des projets écoartistiques de manière autonome.

### Informier et réseauter grâce à une plateforme Internet

Cette recherche met en évidence un problème d'autonomisation des participants, qui, une fois l'activité terminée, se retrouvent relativement démunis pour pousser leur intérêt envers la mosaïque telle qu'ils l'ont pratiquée durant l'atelier écoartistique participatif de Nayan. Ils devront attendre l'organisation d'un autre projet collectif. Certains s'inscriront à un cours de mosaïque, mais celui-ci ne répondra pas à leurs attentes.

Afin de combler cette lacune, une plateforme Internet pourrait être mise en place afin de répondre à une partie des nouvelles attentes créées par l'activité.

Afin d'encourager l'autonomie des participants en fin de projet, le site Internet pourrait donner accès à :

- des informations pratiques sur le matériel utilisé :
  - Quelles matières premières sont utilisables et où les trouver ?
  - Où acheter les supports, adhésifs et outils ? Quels en sont les coûts approximatifs ?
- des informations sur les différentes techniques de pose (pour la mosaïque) :
  - technique directe (sur béton, brique, bois...) ;

- indirecte (sur filet de fibre de verre, avec du papier autocollant, sur un support de bois ou de fibrociment).
- Le site pourrait présenter des exemples de projets individuels et collectifs suffisamment simples pour être réalisés par une personne ou en petit groupe avec peu d'expérience.
- Les références d'autres écoartistes pourraient être suggérées à titre d'activité de substitution.
- Enfin, une plateforme de réseautage spécifique à Nayan permettrait aux membres de l'organisme de proposer et organiser des projets collectifs avec d'autres mosaïstes amateurs ou professionnels intéressés, ou encore de se proposer comme apprenti bénévole pour aider et apprendre.

Toutefois la création d'un site Internet aussi complexe suggère une formidable quantité de travail que l'organisme n'est peut-être pas en mesure de fournir.

#### **Regrouper les écoartistes**

Les pratiques écoartistiques, par la récupération de matériaux destinés à l'enfouissement ou par l'éducation relative à l'environnement, proposent une manière concrète et transposable à toute pratique artistique d'intégrer l'environnement à sa démarche.

À Montréal, des subventions spécifiques ont été développées pour la médiation culturelle, la relève artistique et la diversité culturelle, mais rien n'a été encore fait d'un point de vue institutionnel pour promouvoir et encourager l'écoart. Pourtant, à l'heure de l'Agenda 21 de la culture du Québec, il semble véritablement y avoir une nécessité de fédérer et de promouvoir les pratiques écoartistiques. Peut-être est-il temps d'aborder certaines institutions culturelles gouvernementales pour élaborer conjointement un programme d'aide aux écoartistes.

### Formations écoartistiques

On pourrait également envisager d'organiser des formations visant l'autonomisation des personnes afin de réaliser dans des conditions optimales des projets participatifs et écoartistiques.

Ce cours permettrait à des personnes de différents secteurs (arts, éducation, communautaire, etc.) d'intégrer consciemment une démarche écoartistique. La présente recherche peut constituer une base pour monter une formation théorique de quelques heures ou une formation pratique d'une journée, mais uniquement pour la mosaïque ; celle-ci devrait donc être adaptée à différents médiums.

### Perspectives de recherches ultérieures

Les pratiques écoartistiques, profondément interdisciplinaires, souvent hors les murs, nomades et polyformes, questionnent certaines façons de fonctionner au sein des milieux communautaires, environnementaux, scolaires, institutionnels, en entreprises et dans le milieu de la santé. Une étude interdisciplinaire sur les moyens auxquels ont recours différents écoartistes pour intervenir dans chacun de ces milieux pourrait permettre de mettre en place de véritables outils pédagogiques et permettre ainsi de pousser plus loin la démarche écoartistique.

Une étude d'impact réalisée sur plusieurs années, qui s'intéresserait à la pratique de Nayan ou à des pratiques similaires, ou à une série de pratiques, permettrait de voir quelles traces durables l'atelier peut laisser chez les participants, et si ces traces ont été déclencheurs de nouvelles habitudes de vie écoresponsables et créatives.

Enfin, ces pratiques déclenchent un fort enthousiasme chez les personnes impliquées, mais aussi auprès des personnes témoins. Lors d'ateliers dans les communautés, les écoles, ou les entreprises, on sent le profond intérêt qu'ont les différents participants pour les projets réalisés (commanditaires et donateurs de matériaux inclus). Mais qu'emportent-ils avec eux à la fin du projet ? Que reste-t-il de l'enchantement opéré par l'écoart ? Pour pousser encore plus loin cette idée, on pourrait s'intéresser aux

liens existant entre l'extraordinaire enthousiasme des participants pour les activités écoartistiques, la conscientisation environnementale et la spiritualité. En quoi des pratiques artistiques conscientes et tournées vers la vie luttent-elles contre la morosité ambiante et influencent-elles jusqu'à notre appréhension du réel ?

## BIBLIOGRAPHIE

- Aktouf, O. 1987. *Méthodologie des sciences sociales et approche qualitative des organisations une introduction à la démarche classique et une critique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 213 p.
- Alinsky, S. D. 1972. *Rules for radicals: A pragmatic primer for realistic radicals*. New York: Vintage, 196 p.
- Anzieu, D. 1980. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard.
- Argyris, C., Robert Putnam et D. Smith. 1985. *Action Science. Concepts, Methods, and Skills for Research and Intervention*. San Francisco (CA) : Jossey-Bass Publishers.
- Arnstein, S. R. 1969. « A Ladder Of Citizen Participation ». *Journal of the American Planning Association*, vol. 35, no 4, p. 216-224.
- Bélanger, A. 2007. « La médiation culturelle : de la conception à la pratique ». *Cahiers de l'action culturelle*, vol. 6, no 2, p. 27-29.
- Bell, L., J. Borsa et T. Clark. 2001. *Penser l'indiscipline : Recherches interdisciplinaires en art contemporain*. Montréal : Optica, 199 p.
- Berman, M. 1981. *The Reenchantment of the World*. Ithaca: Cornell University Press, 357 p.
- Bernier, L., et I. Perrault. 1985. *L'artiste et l'oeuvre à faire*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.
- Berry, T. 1988. *The Dream of the Earth*. San Francisco : Sierra Club, 264 p.
- Blais, M., et S. Martineau. 2006. « L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes ». *Recherches Qualitatives*, vol. 26, no 2, p. 1-18.
- Bolle De Bal, M. 2003. « Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques ». *Sociétés*, no 80, p. 99-131.
- Bourdieu, P. 1979. *La distinction : critique sociale du jugement*. Coll. « Le sens commun ». Paris : Éditions de Minuit, 680 p.
- Bourriaud, N. 1998. *Esthétique relationnelle*. Coll. « Document sur l'art ». Dijon- Quetigny, (France) : Les presses du réel, 123 p.



- Boyatzis, R. E. 1998. *Transforming qualitative information : Thematic analysis and code development*. Thousand Oaks : Sage Publications, 182 p.
- Brewka, B. 2008. *Creative economy report 2008*. New York : United Nations, 357 p.
- Brown, D. F. 2006. « Back to basics: The influence of sustainable development on urban planning with special reference to Montreal ». *Canadian Journal of Urban Research*, vol. 15, no 1 SUPPL., p. 99-117.
- Caillet, É., F. Fradin et É. Rock. 2000. *Médiateurs pour l'art contemporain*. Paris : La Documentation française, 65 p.
- Carruthers, B. 2006a. *Mapping The Terrain of Contemporary Ecoart Practice & Collaboration*. 26 p.
- , 2006b. « Art, sweet art ». *Alternatives Journal*, vol. 32, no 4-5, p. 24-27.
- Caune, J. 1992. *La culture en action : de Vilar à Lang : le sens perdu*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 376 p.
- , 1999. *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 296 p.
- , 2006. *La démocratisation culturelle : une médiation à bout de souffle*. Coll. « Art culture publics ». Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 208 p.
- , 2008. « La culture scientifique : une médiation entre sciences et société ». *Lien social et Politiques*, no 60, p. 37-48.
- Chawla, L. 2008. « Participation and the ecology of environmental awareness and action ». In *Participation and Learning: Perspectives on Education and the Environment, Health and Sustainability*, A. Reid, B. B. Jensen, J. Nikel et V. Simovska, p. 98-110. New York : Springer.
- Chambre de commerce du Montréal métropolitain. 2009. *La culture à Montréal : impacts économiques et financement privé*. Montréal : Chambre de commerce du Montréal métropolitain, 34 p.
- Checker, M & Fisherman, M. 2004. *Local Actions : Cultural Activism, Power, and Public Life in America*. New York: Colombia University Press, 254 p.
- Chifos, C. 2006. « Culture, environment and livelihood: Potential for crafting sustainable

- communities in Chiang Mai ». *International Journal of Environment and Sustainable Development*, vol. 5, no 3, p. 315-332.
- Chiotinis, N. 2006. « The request of sustainability and architecture as cultural paradigm ». *Management of Environmental Quality*, vol. 17, no 5, p. 593-598.
- Cités et Gouvernements Locaux Unis (CGLU) – Commission de culture. 2008. *Agenda 21 de la culture*. Barcelone : CGLU, 15 p.
- , 2010. *Culture, le quatrième pilier du développement durable - Document d'Orientation Politique*. Barcelone : CGLU, 8 p.
- Clover, D. 2002. « Traversing the gap: concientización, educative-activism in environmental adult education ». *Environmental Education Research*, vol. 8, no 3, p. 315-323.
- Collins, T., et R. Goto. 2005a. « An Ecological Context ». In *New practices, new pedagogies : a reader*, M. Miles, p. 39-52. New York : Routledge.
- , 2005b. « Eco-art Practices ». In *New practices, new pedagogies : a reader*, Malcolm Miles, p. 87-98. New York : Routledge.
- Commission mondiale sur l'environnement et le développement. 1988. *Notre avenir à tous*. Montréal : Editions du Fleuve, 432 p.
- Contandriopoulos, A.-P., L. Bélanger et H. Nguyen. 1990. *Savoir préparer une recherche, la définir, la structurer, la financer*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 196 p.
- Conte, R. 2001. « Éditorial ». *Plastik*, vol. 1, p. 2-7.
- Craig, P. E. 1978. « The Heart of the Teacher - A Heuristic Study of the Inner World of Teaching ». Thèse de doctorat. Boston University Graduate School of Education.
- DeLuca, K. M. 1999. *Image politics : The new rhetoric of environmental activism*. New York : Guilford, 205 p.
- Denzin, N. K. 1978. « Triangulation : A case for methodological evaluation and combination ». In *Sociological methods*, N. K. Denzin, p. 339-357. New York : McGraw-Hill.
- Desai, D. et G Chalmers. 2007 « Notes for a dialogue on art education in critical times », *Art Education*, Vol. 60, No. 5, p. 6-12
- Dessouroux, C. 2003. « La diversité des processus de privatisation de l'espace public dans les villes européennes ». *Belgeo*, no 1, p. 21-46.

- Dorcey, A. H. J., et T. McDaniels. 2001. « L'implication de citoyens en environnement : attentes élevées et résultats incertains ». In *Gérer l'environnement : défis constants, solutions incertaines*, E. A. Parson, p. 249-301. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Dumont, F. 1995. *Le sort de la culture*. Coll « Typo » Montréal : L'Héxagone, 381 p.
- Durand, D. 1996. *La systémique*. Coll « Que sais-je » Paris : Presses universitaires de France.
- Emmons, K. M. 1997. « Perspective on environmental action : Reflection and revision through practical experience ». *The Journal of Environmental Education*, vol. 29, no 1, p. 34-44.
- Evans, F., et B. McCloskey. 2007. « The New Solidarity : A Case Study of Cross-Border Labor Networks and Mural Art in the Age of Globalization ». dans *Toward a New Socialism*, Anton A. et R. Schmit, p. 483-496. Plymouth : Lexington Books.
- Fischer, E. F., et R. M. Brown. 1996. *Maya cultural activism in Guatemala*. Austin : University of Texas Press, 262 p.
- Flick, U. 2004. « Triangulation in Qualitative Research ». In *A Companion To Qualitative Research*, E. von Kardorff et I. Steinke, p. 178-183. London : Sage Publications.
- Florida, R. L. 2002. *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York : Basic Books.
- Fontan, J.-M. 2007. « Regards croisés sur la médiation culturelle ». *Cahiers de l'action culturelle*, vol. 6, no 2, p. 4-14.
- Freire, P. 1980. *La pédagogie des opprimés*. Paris : La découverte/Maspero, 379 p.
- Freitag, M. 1986. *Dialectique et société : Introduction à une théorie générale du symbolique*. Coll. « Raison dialectique ». Lausanne : L'Age d'homme, 449 p.
- Gablik, S. 1991. *The Reenchantment of Art*. Londres : Thames and Hudson.
- Gatzweiler, F. 2005. « Central and Eastern European Agriculture and Environment: The Challenges of Governance at Multiple Levels ». *Sociologia Ruralis*, vol. 45, no 3, p. 139-152.
- Geertz, C. 1973. « Thick description: toward an interpretive theory of culture ». In *The interpretation of cultures: selected essays*, p. 3-30. New York : Basic Books.
- Gentilhomme, Y. 1982. « De la notion de notion à la notion de concept. Processus dynamique

- itératif d'acquisition des notions. Conséquences lexicales et didactiques ». *Travaux du Centre de Recherche Sémiologiques (INIST-CRNS)*, vol. 44, p. 65-89.
- Gillet, J.-C.. 1995. *Animation et animateurs : le sens de l'action*. Paris : L'Harmattan, 326 p.
- Ginsburg, F. 1997. « "From little things, big things grow" : Indigenous media and cultural activism ». In *Between resistance and revolution: Cultural politics and social potests*, R. G. Starn Fox, p. 118-144. New Brunswick : Rutgers University Press.
- Girardet, H. 2004. *Cities people planet : liveable cities for a sustainable world*. Chichester: Wiley-Academy, 296 p.
- Goodnight, G. T. 1982. « The personnal, technical, and public spheres of argument: A speculative inquiry into the art of public deliberation ». *Journal of Forensic Association*, vol. 18, p. 214-227.
- Gorjanicyn, K. 2007. *Start all mural experiments! The art of community engagement. City of Port Phillip case study report*. Melbourne : Swinburne Institute for Social Research.
- Gosselin, P.. 2001 . « La pratique des arts et ses effets sur le développement de la pensée » dans *L'apport de la culture à l'éducation. Actes du colloque «Recherche: culture et communication»*. Montréal: Les éditions nouvelles, p. 75-83
- Gosselin, P., et Diane Laurier. 2004. « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique ». In *Tactiques insolites : vers une methodologie de recherche en pratique artistique*, p. 17-36. Montréal, QC : Guérin.
- Gosselin, P., G. Potvin, J.-M. Gingras, et S. Murphy. 1998. « Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique ». *Revue des sciences de l'éducation* vol XXIV, no 3, p. 647-666.
- Gough, S. 2002. « Whose gap ? Whose mind ? Plural rationalities and disappearing academics ». *Environmental Education Research*, vol. 8, no 3, p. 273-282.
- Grande, J. K. 1992. *Art & Environment*. Toronto : The Friendly Chameleon, 66 p.
- , 1994. *Art, nature et société*. Montréal : Les Éditions Écosociétés, 265 p.
- , 2004. *Art Nature Dialogues : Interviews with environmental Artists*. Albany : State University of New York Press.
- Grushka, K. 2005. « Artists as reflective self-learners and cultural communicators: an

exploration of the qualitative aesthetic dimension of knowing self through reflective practice in art-making ». *Reflective Practice*, vol. 6, no 3, p. 353-366.

Habermas, J. 1995. *The Structural Transformation of The Public Sphere: an Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge : MIT Press.

Halprin, L. 1969. *The RSVP cycles creative processes in the human environment*. New York : G. Braziller, 207 p.

Hartley, John. 2005. *Creative industries*. Maiden: Wiley-Blackwell, 433 p.

Heidegger, M. 1971. « Building dwelling thinking ». *Poetry, language, thought*, vol. 149, p. 64-64.

Heyd, T. 2007. *Encountering Nature : Toward an Environmental Culture*. Burlington : Ashgate Publishing, 190 p.

Hofrichter, R. 1993. « Cultural activism and environmental justice ». In *Toxic struggles: The theory and practice of environmental justice*, R. Hofrichter, p. 85-96. Philadelphia: New Society Publishers.

Huddart K, E., T. M. Beckley, B. L. McFarlane et S. Nadeau. 2009. « Why we don't "Walk the talk": Understanding the environmental values/behavior gap in Canada ». *Human Ecology Review*, vol. 16, no 2, p. 151-160.

Jackson, M.-R., F. Kabwasa-Green, and J. Herranz. 2006. *Cultural vitality in communities: Interpretation and indicators*. Washington: Urban Institute.

Jacob, L. 2007. « Les compétences à l'assaut de la culture ! ». *Cahiers de l'action culturelle. Regards croisés sur la médiation culturelle*, vol. 6, no 2, p. 29-32.

Kang Song, Y. I., et J. A. Gammel. 2011. « Ecological Mural as Community Reconnection ». *International Journal of Art & Design Education*, vol. 30, no 2, p. 266-278.

Kempf, H. 2007. *Comment les riches détruisent la planète*. Paris : Seuil, 147 p.

Kollmuss, A., et J. Agyeman. 2002. « Mind the gap: Why do people act environmentally and what are the barriers to pro-environmental behaviour? ». *Environmental Education Research*, vol. 8, no 3, p. 239-260.

Kris, E. 1952. *Psychoanalytic Explorations in Art*. Londres : George Allen and Unwin.

La Branche, S. 2009. « L'insoutenable légèreté environnementale de la participation : une



problématisation », *Vertigo - la revue électronique en sciences de l'environnement* [En ligne], Volume 9 Numéro 1 | mai 2009, mis en ligne le 25 mai 2009, Consulté le 12 juillet 2012. URL : <http://vertigo.revues.org/8346> ; DOI : 10.4000/vertigo.8346

Lacy, S., M. J. Jacob et, p. C. Phillips. 1995. *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*. Seattle : Bay Press.

Lafortune, J.-M. 2007. « Tentation et écueil de la médiation culturelle en animation et recherche culturelles ». *Cahiers de l'action culturelle*, vol. 6, no 2, p. 23-26.

-----, 2008. « De la médiation à la médiacation : le double jeu du pouvoir culturel en animation ». *Lien social et Politiques*, no 60, p. 49-60.

Lamizet, B. 2002. *Le sens de la ville*. Coll. « Collection "Villes et entreprises" ». Paris : L'Harmattan, 242 p.

Lamoureux, È. 2008. « La médiation culturelle et l'engagement : des pratiques artistiques discordantes ». *Lien social et Politiques*, no 60, p. 159-169.

Lancri, J. 2001. « Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en arts plastiques à l'Université ». *Plastik*, vol. 1, p. 107-116.

Landry, C. 2006. *The Art of City-Making*. Sterling : Earthscan, 462 p.

Larrue, C. 2000. *Analyser les politiques publiques d'environnement*. Coll. « Collection Logiques Politiques ». Paris : L'Harmattan.

Lascoumes, P. 1994. *L'éco-pouvoir : environnement et politiques*. Paris : La Découverte, 317 p.

Laville, B., et J. Leenhardt. 1996. *Villette-Amazone : Manifeste pour l'environnement au XXI<sup>e</sup> siècle*. Coll. « Babel ». Arles : Actes Sud, 320 p.

Le Gouic, J. C. 1996. « Peinture, lecture, écriture : quelques propositions pour une méthodologie de l'analyse de production plastiques à partir de divers écrits sur l'art ». In *Rencontres, croisements, emprunts. Méthodologies de l'analyse d'images. Actes du colloque du Laboratoire en Sémiologie de l'Image*, J. Arrouye et M. C. Taranger, p. 89-103. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.

Le Moigne, J. L. 1994. *La théorie du système général*. Paris : Presses Universitaires de France.

Le Moigne, J. L. 1996. « Sur la contribution de Paul Valéry aux développements contemporains

des épistémologies constructivistes ». *Cahiers du GRASCE*, no 96-10, CNRS 166, Université d'Aix-Marseille III.

Legendre, R. 2005. *Dictionnaire actuel de l'éducation*. Coll. « Le défi éducatif ». Montréal : Guérin.

Leggo, C. 2004. « Tangled lines: On autobiography and poetic knowing ». In *Provoked by art: Theorizing arts-informed research*, A. L. Cole, L. Neilsen, J. G. Knowles et T. C. Luciani, p. 18-35. Halifax.

Lerner, J. 2003. *Acupuntura Urbana*. Rio de Janeiro : Record.

Loures, L., et, p. Crawford. 2008. « Democracy in progress: Using public participation in post-industrial landscape (re)-development ». *WSEAS Transactions on Environment and Development*, vol. 4, no 9, p. 794-803.

Lucas, J.-M. 2012. *Culture et développement durable : Il est temps d'organiser la palabre* : Irma, 128 p.

Lussault, M.. 2001. « Propositions pour l'analyse générale des espaces d'actes ». In *Réinventer le sens de la ville. Les espaces publics à l'heure globale*, C. Ghorra-Gobin, p. 33-46. Paris : L'Harmattan.

-----, 2007. *L'homme spatial : La construction sociale de l'espace humain*. Paris : Seuil, 366 p.

Mace, G., et F. Pétry. 2000. *Guide d'élaboration d'un projet de recherche*. Québec : Presses de l'Université Laval - De Boeck Université, 134 p.

Maingault, P. 2006, « Une croissance économique écologiquement soutenable est-elle possible ? », *Ecologie et Politique*, vol. 32, p. 121-139.

Maresca, B. 2001. « La mobilisation écologique, conscience individuelle ou collective ? ». *Économie et Humanisme*, vol. 357, p. 33-37.

Marleau, M.-È. 2009. « Des liens à tisser entre la prise de conscience et l'action environnementales ». *Éducation et francophonie*, vol. 37, no 2, p. 11-32.

Masciotra, D. 1998. *Modèle de méthode de théorisation-en-action du praticien-chercheur : méthodologie de la recherche théorique en éducation*. Montréal : Centre interdisciplinaire de recherche sur l'apprentissage et le développement de l'éducation (CIRADE).

Massardier, G. 2003. *Politiques et actions publiques*. Coll. « U ». Paris : Armand Colin, 302 p.

- Massé, P. 1992. *Méthodes de collecte et d'analyse de données en communication*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Matarasso, F. 1997. *Use or ornament ? The social impact of participation in the arts*. Stroud: Comedia, 105 p.
- Matilsky, B. 1992. *Fragile Ecologies : Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*. New York : Rizzoli.
- Miles, S. 2005. « Creativity, culture and urban development: Toronto examined ». *DISP*, vol. 162, no 3, p. 70-87.
- Miller, B. 2000. « Media art and activism : A model for collective action » dans Hofrichter, R. 2000. *Reclaiming the environmental debate : The politics of health in a toxic culture*. Cambridge : MIT University Press, p. 313-325.
- Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine (MCCCF). 2007. *Plan d'action 2007 – 2017 : Proposition préparée par le Comité de suivi du Rendez-vous novembre 2007 – Montréal, métropole culturelle* : Ville de Montréal, 8 p.
- , 2011. *Agenda 21 de la culture du Québec : Culture, aujourd'hui, demain*. Québec : MCCCF, 15 p.
- Molajani, A. 2004. « Conscience ». In *Dictionnaire de sociologie contemporaine*, p. 38-41. Paris : Zagros.
- Montoya, N. 2008. « Médiation et médiateurs culturels : quelques problèmes de définition dans la construction d'une activité professionnelle ». *Lien social et Politiques*, no 60, p. 25-35.
- Moreault, É. « Un fossé vert profond ». *Le Soleil* (Québec), p. 7-7.
- Mosher, M. R. 2004. « The Community Mural and Democratic Art Processes ». *Review of Radical Political Economics*, vol. 36, no 4, p. 528-537.
- Murphy, B. K. 2001. *De la pensée à l'action : la personne au cœur du changement social*. Montréal : Écosociété, 203 p.
- Murray, M. et A. Crummett. 2010. « 'I Don't Think They Knew We Could Do These Sorts of Things' ». *Journal of Health Psychology*, vol. 15, no 5, p. 777-785.
- Murray, M. et N. Tilley. 2006. « Using community arts to promote awareness of safety in fishing

- communities: An action research study. , 44, 797-808 ». *Safety Science*, vol. 44, p. 797-808.
- Nations Unies. 2008. *Objectifs du Millénaire pour le développement* : Nations Unies, 80 p.
- Norberg-Schulz, C. 1979. *Genius loci : towards a phenomenology of architecture*. New York : Rizzoli, 213 p.
- Noy, P. 1979. « The Psychoanalytic Theory of Cognitive Development ». *Psychoanalytic Study of the Child*, vol. 34, p. 169-216.
- O'Sullivan, E. et M. Taylor. 2004. *Learning Toward an Ecological Consciousness: Selected Transformative Practices*. Toronto : Palgrave Macmillan, 264 p.
- Oliver-Hoyo, M., et D. Allen. 2006. « The Use of Triangulation Methods in Qualitative Educational Research ». *Journal of College Science Teaching*, vol. 35, no 4, p. 42-47.
- Orellana, I. 2002. « La communauté d'apprentissage en éducation relative à l'environnement : signification, dynamique, enjeux ». Thèse de doctorat. Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Passeron, R. 1989. *Pour une philosophie de la création*. Paris : Klincksieck.
- , 1996. *La naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*. Val de Marne : ae2cg Éditions / Presses universitaires de Valenciennes.
- Perrot, A.-C. de, et T. Wodiunig. 2008. *L'évaluation dans la culture : pourquoi et comment évaluer ? : un guide pour l'évaluation de projets, de programmes, de stratégies et d'institutions culturelles* : Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia, 104 p.
- Peyre, M. 2005. *Le livre noir de l'animation socioculturelle*. Coll. « Questions contemporaines », Paris : L'Harmattan, 267 p.
- Pinder, D. 2008. « Urban interventions: Art, politics and pedagogy ». *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 32, no 3, p. 730-736.
- Portney, K. 2005. « Civic engagement and sustainable cities in the United States ». *Public Administration Review*, vol. 65, no 5, p. 579-591.
- Putland, C. 2008. « Lost in translation: The question of evidence linking community-based art and health promotion ». *Journal of Health Psychology*, no 13, p. 265-276.
- Reason, P. et H. Bradbury. 2006. « Introduction : Inquiry and Participation in search of a World

- Worthy of Human Aspiration ». In *Sage Handbook of Action Research : Concise Paperback Edition*, Peter Reason et Hilary Bradbury, p. 1-14. London : Sage Publications.
- Rosenbaum, N. M. 1978. « Citizen participation and democratic theory ». In *Citizen participation in America: Essays on the state of the art*, S. Langton, p. 43-54. Lexington: Lexington Book.
- Rumpala, Y. 2003. *Régulation publique et environnement. Questions écologiques, réponses économiques*. Coll. « Logiques politiques ». Paris : L'Harmattan, 373 p.
- Saint-Pierre, D. 2003. *La Politique culturelle du Québec de 1992 : continuité ou changement ? Les acteurs, les coalitions et les enjeux*. Coll. « Management public et gouvernance ». Laval : Presses de l'Université Laval, 344 p.
- Sauvé, L. 1997. *Pour une éducation relative à l'environnement - Éléments de design pédagogique, Guide de développement professionnel à l'intention des éducateurs*. Coll. « Le défi éducatif ». Montréal : Guérin/Eska, 361 p.
- , 2003. « Courants et modèles d'intervention en éducation relative à l'environnement ». In *Module 5. Programme d'études supérieures – Formation en éducation relative à l'environnement – Francophonie internationale*. Montréal : Publications ERE-UQAM, Université du Québec à Montréal – Collectif ERE-Francophonie.
- , 2007. « L'éducation relative à l'environnement et la globalisation : enjeux curriculaires et pédagogiques ». *Éducation relative à l'environnement : Regard – Recherches – Réflexions*, vol. 6, p. 13-28.
- , 2008. « Vivre ensemble, sur Terre : Enjeux contemporains d'une éducation relative à l'environnement ». *Éducation et francophonie*, vol. 37, no 2, p. 221-221.
- Sauvé, L, T. Berryman et C. Villemagne. 2003. « L'éducation relative à l'environnement : une diversité de perspectives ». In *Module 1. Programme d'études supérieures – Formation en éducation relative à l'environnement – Francophonie internationale*. Montréal : Les Publications ERE-UQAM, Université du Québec à Montréal – Collectif ERE-Francophonie.
- Sauvé, L, et I. Orellana. 2008. « Conjuguer rigueur, équité, créativité et amour : l'exigence de la criticité en éducation relative à l'environnement ». *Éducation relative à l'environnement : Regard – Recherches – Réflexions*, vol. 7, p. 7-20.
- Schön, D. A. 1983. *The Reflective Practitioner : How Professionals Think In Action*. New York.



- , 1987. *Educating the Reflective Practitioner : Toward a New Design for Teaching and Learning Professions*. San Francisco (CA) : Jossey-Bass Publishers.
- Sigurjónsdóttir, Æ. et O. P. Jónsson. 2006. *Art, Ethics and Environment : A Free Enquiry Into the Vulgarly Received Notion of Nature*. Newcastle : Cambridge Scholar Press, 163 p.
- Skolimowski, H. 1993. *A Sacred Place to Dwell*. Rockport : Element, 395 p.
- Spaid, S. 2002. *Ecovention : current art to transform ecologies*. Cincinnati : The Contemporary Arts Center.
- St-Arnaud, Y. 1992. *Connaître par l'action*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Steel, B., P. List, D. Lach et B. Shindler. 2004. « The role of scientists in the environmental policy process : a case study from the American west ». *Environmental Science & Policy*, vol. 7, p. 1-13.
- Stewart, R. 1996. « Constructing of Visuality : A Qualitative Research Process for the Visual Arts ». *Australian Art Education*, vol. 19, no 3, p. 37-47.
- Strauss, A. et J. Corbin. 2004. *Les fondements de la recherche qualitative : Techniques et développement de la théorie enracinée*. Coll. « Res Socialis ».
- Strelow, H. 1999. *Natural Reality : Artistic Positions between Nature & Culture*. Stuttgart : Ludwig Forum for International Art, DACO, 255 p.
- , 2004. *Ecological Aesthetics : Art in Environmental Design : Theory and Practice*. Bâle : Birkhäuser.
- Swantz, M.-L., E. Ndedya et M. S. Masaiganah. 2006. « Participatory Action Research in Southern Tanzania, with Special Reference to Women ». In *Sage Handbook of Action Research : Concise Paperback Edition*, Peter Reason et Hilary Bradbury, p. 286-296. London : Sage Publications.
- Tomas, F. 2001. « L'espace public, un concept moribond ou en expansion ? ». *Géocarrefour, revue de géographie de Lyon*, vol. 76, no 1, p. 75-84.
- Touraine, A. 2005. *Un nouveau paradigme : pour comprendre le monde d'aujourd'hui*. Paris : Fayard, 362 p.
- Tremblay, J. 2002. « L'art qui relie : un mode de pratique artistique dans la communauté :

émergence de sens à travers l'art collectif ». Mémoire de maîtrise. Université du Québec à Montréal, Arts visuels et médiatiques.

Tremblay, J. et P. Gosselin. 2008. « Mise en scène de l'intégration : des modes de passage du terrain aux significations ». *Recherches Qualitatives*, vol. Hors Série, no 6, p. 57-72.

Ulbricht, J. 2003. « Learning about political art in the classroom and community ». *Art Education*, vol. 56, no 3, p. 6-12.

Vale, B., et R. Vale. 2008. « Sustainability: An individual or collective endeavour? ». *International Journal of Innovation and Sustainable Development*, vol. 3, no 3-4, p. 185-200.

Van Der Maren, J.-M. 1996. *Méthodes de recherche pour l'éducation*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

Van Matre, S. 1990. *Earth Education: A New Beginning*. Greenville: Institute for Earth Education.

Veillette, J. 2008. « De la médiation à la médiacion : le double jeu du pouvoir culturel en animation ». *Lien social et Politiques*, no 60, p. 105-115.

Vygotski, L., et Y. Clot. 2003. *Conscience, inconscient, émotions*. Paris : La Dispute

Wagenet, L. 2007. « Organizing Citizen Engagement for Democratic Environmental Planning ». *Society & natural resources*, vol. 20, no 9, p. 801-813.

Weible, C. M. 2007. « Stakeholder Perceptions of Scientists: Lake Tahoe Environmental Policy from 1984 to 2001 ». *Environmental Management*, vol. 40, p. 853-865.

Weinstein, D., et M. A. Weinstein. 1991. « Georg Simmel : Sociological Flaner Bricoleur ». *Theory, Culture, Society*, vol. 8, p. 151-168.

Wood, P. et C. Landry. 2008. *The Intercultural City : Planning for Diversity Advantage*. Sterling: Earthscan, 368 p.

World Bank. 1997. *World Development Report 1997*. Washington : World Bank, 287 p.

World Bank. 2008. *Towards a strategic framework on climate change and development for the World Bank Group*. Washington : World Bank, 46 p.

Yin, R. K. 1989. *Case study research: Design and Methods*. Newbury Park : Sage Publications, 287 p.